



# QUADERNI d'italianistica

Official Journal of the Canadian Society for Italian Studies  
Revue officielle de la société canadienne pour les études italiennes



*EDITOR — DIRECTEUR*

**Antonio Franceschetti** (*Toronto*)

*ASSOCIATE EDITORS — DIRECTEURS ADJOINTS*

**Lloyd Howard** (*Victoria*)

**Gabriele Niccoli** (*Waterloo*)

**Maria Predelli** (*McGill*)

**Olga Pugliese** (*Toronto*)

**Massimo Verdicchio** (*Alberta*)

*BOOK REVIEW EDITOR — RESPONSABLE DES COMPTES RENDUS*

**Corrado Federici** (*Brock*)

*BUSINESS MANAGER — DIRECTEUR ADMINISTRATIF*

**Manuela A. Scarci** (*Toronto*)

*ADVISORY BOARD — CONSEIL CONSULTATIF*

K. Bartlett (*Toronto*)

H. Izzo (*Calgary*)

M. Ciavolella (*Toronto*)

I. Lavin (*I.A.S. Princeton*)

S. Ciccone (*U.B.C.*)

J. Molinaro (*Toronto*)

G. Clivio (*Toronto*)

H. Noce (*Toronto*)

A. D'Andrea (*McGill*)

P. D. Stewart (*McGill*)

D. Della Terza (*Harvard*)

W. Temelini (*Windsor*)

J. Freccero (*Stanford*)

P. Valesio (*Yale*)

S. Gilardino (*McGill*)

C. Vasoli (*Firenze*)

E. Zolla (*Roma*)

*COPY EDITING — RÉVISION:*

**Salvatore Bancheri** (*Toronto*)

**Claire LaVigna** (*Toronto*)

**Dennis J. McAuliffe** (*Toronto*)

**Antonio Rossini** (*Toronto*)

*DIRECTOR OF — DIRECTEUR DE*

*BIBLIOTECA DI Quaderni d'italianistica:*

**Leonard G. Sbrocchi** (*Ottawa*)

*Executive of the Society — Executif de la Société 1996-1998*

President-Présidente: Guido Pugliese (*Toronto*)

Vice-President-Vice Président: Vera Golini (*St. Jerome's*)

Secretary/Treasurer-Secrétaire/Trésorier: Roberta Sinyor (*York*)

Past President-Président sortant: Maddalena Kuitunen (*Toronto*)

*Quaderni d'italianistica* is the official journal of the Canadian Society for Italian Studies / est la revue officielle de la Société canadienne pour les études italiennes.

Cover: **H. Fudemoto**

Typeset by Frances Koltowski (*Toronto*)

---

# QUADERNI d'italianistica

---

Vol. XVII, No. 2, Autunno 1996

## ARTICOLI

**MARIO TROVATO**

- Dante's Poetics of 'Honestum': The Difference:  
'Parlare Onesto' and 'Parola Ornata'* 5

**ANDREA BERNARDELLI**

- Volgarizzare o tradurre: Appunti per una ricerca sulle prime  
Bibbie italiane a stampa (1471-1545)* 37

**ROBERTO FEDI**

- From the 'Auctor' to the Authors:  
Writing Lyrics in the Italian Renaissance* 61

**CARLA MARCATO**

- 'Pastas & Pizzas': influssi dell'italiano sulla terminologia  
alimentare nordamericana* 75

## NOTE E RASSEGNE

**MARIO D'ALESSANDRO**

- Dante, Ulisse e la scrittura della nuova epica:  
una lettura del Canto XXVI dell'Inferno* 93

**VITTORIA COLONNESE-BENNI**

- La Ginestra o della solidarietà* 107

**EILEEN A. MILLAR**

- British Reactions to Silone (with particular reference to Fontamara)* 117

**MONICA STELLIN**

- Città senza donne and the Italian Literature of Migration* 125

## PICCOLA BIBLIOTECA

Theodore J. Cachey, Jr., ed.

- Dante Now: Current Trends in Dante Studies.*  
(James Chiampì) 133

Valerio Vianello

- Il "giardino" delle parole. Itinerari di scrittura  
e modelli letterari nel dialogo cinquecentesco.*  
(Robert Buranello) 135

Pierantonio Frare <i>L'Ordine e il verso: La forma canzoniere e l'istituzione metrica nei sonetti del Foscolo.</i> (Hilary Lieberman)	138
Spencer M. Di Scala, ed. <i>Italian Socialism: Between Politics and History.</i> (Vincent Della Sala)	141
Mario B. Mignone <i>Italy Today.</i> (Salvatore Bancheri)	142
Angelo Principe and Olga Pugliese <i>Rekindling Faded Memories: The founding of the Famee Furlane of Toronto and Its First Years (1933-1941).</i> <i>Ravvivare ricordi affievoliti. La fondazione e i primi anni della Famee Furlane di Toronto (1933-1941).</i> (Monica Stellin)	144
Patricia Bianchi, Nicola De Blasi and Rita Librandi <i>Storia della lingua a Napoli e in Campania. I' te vurria parlà.</i> (Anna L. Moro)	146
Mario & Mario. <i>Annuario di critica letteraria italiana e comparata.</i> (Joseph Francese)	149

## SCHEDA

(a cura di Antonio Franceschetti)	153
-----------------------------------	-----

Maurizio Palma di Cesnola, *Semiotica dantesca: Profetismo e diacronia*; Zygmunt G. Barański, ed., 'Libri poetarum in quattuor species dividuntur:' *essays on Dante and 'genre'*; Douglas Biow, *Mirabile Dictu: Representations of the Marvelous in Medieval and Renaissance Epic*; Vittore Branca, <<Con amore volere>>. *Narrar di mercatanti fra Boccaccio e Macchiavelli*; Sicco Polenton, *Catinia*; Fabio Cossutta, *Gli ideali epici dell'Umanesimo e l'<<Orlando Innamorato>>*; Eugenia Paulicelli, *Parole e immagine. Sentieri della scrittura in Leonardo, Marino, Foscolo, Calvino*; Paolo Cherchi, *La metamorfosi dell'Adone*; Quinto Marini, ed., *Breve Ragguaglio della Vita del Venerabil Padre Paolo Segneri della Compagnia di Gesù descritta dal Padre Giuseppe Massei della medesima Compagnia*; Peter Hainsworth and Emmanuela Tandello, eds., *Italian poetry since 1956.*

*Quaderni d'italianistica* appears twice a year (Spring/Fall), and publishes articles in English, French or in Italian. Manuscripts should not exceed 30 type-written pages, double spaced and should be submitted in duplicate: the original and one photocopy. In preparing manuscripts, contributors are requested to follow the *new MLA Style Sheet*.

*Quaderni d'italianistica* paraît deux fois par année (printemps/automne), et publie des articles en anglais, en français ou en italien. Les manuscrits ne devraient pas dépasser 30 pages dactylographiées à double interligne et doivent être envoyés en double exemplaire: l'original et une photocopie. Pour la présentation du manuscrit les collaborateurs sont priés de suivre le protocole du *MLA Style Sheet nouveau*.

Manuscripts to be considered should be sent to:

Les manuscrits soumis doivent être adressés à:

Antonio Franceschetti  
Department of Italian Studies  
University of Toronto  
Toronto, Ontario  
Canada M5S 1J6

Books for review should be sent to:

Les livres pour comptes rendus doivent être envoyés à:

Corrado Federici  
Department of French, Italian and Spanish  
Brock University  
St. Catharines, Ontario  
Canada L2S 3A1

Abonnement	-	Subscription	Canada/USA	Institutions
an	1	year	\$25.00	\$30.00
ans	2	years	\$40.00	\$52.00
ans	3	years	\$55.00	\$75.00

Please direct all other queries or correspondence to:

Veuillez adresser toute autre correspondance d'affaires à:

Manuela A. Scarci  
Department of Italian Studies  
University of Toronto  
Toronto, Ontario  
Canada M5S 1J6

Other countries add \$8.00 per year for mailing and handling. Cost of a single issue is \$15.00 (please specify the issue). N.B. Members of the Society will automatically receive the journal which is included in the \$40.00 annual membership.

Autre pays ajouter 8\$ par année pour les frais de poste. Pour un numéro spécifie, le prix est 15\$. N.B. L'adhésion à la Société, taux de 40\$ par année, donne droit à la réception de la revue.

Digitized by the Internet Archive  
in 2009 with funding from  
University of Toronto

## Dante's Poetics of 'Honestum': The Difference: 'Parlare Onesto' and 'Parola Ornata'

The purpose of this essay is to analyze Dante's self-definition of *poeta rectitudinis* and *honestatis* within the context of medieval philosophical writings regarding the Stoic theory of *honestum*.<sup>1</sup> I would like to verify to what extent the notion of *honestum* may be applied both to him, as author, and to his poetry. Recent criticism claims that Dante, in writing the *Commedia*, is aware of being a deceitful rhetorician.<sup>2</sup> Any interpretation deserves respect. I would like, however, to stress the difference set by Dante between 'parlare onesto' and 'parole ornate'; for him rhetoric is a genus whose specific differences are honest and dishonest. An honest literature stems from the combination of the author's "right reason" enveloped within 'parole ornate'. I believe that Dante has deliberately chosen the Stoic attribute *honestum* to qualify his poetical rhetoric as a powerful instrument designed to bring about a sociopolitical redemption. As an honest rhetorician, he will contrast those "who have turned this lady [literature] into a prostitute," (*Conv.* 1.9.5) and, at the same time, elevate poetry to the rank of a noble lady whose speech is "noble" ("parlando onesto," *Inf.* 10.23). Dante proposes his new theory of art, which privileges "the good of intellect," that is, the "truth" (*Conv.* 2.13.6), as the foundation and the soul of rhetoric. False rhetoric is the language of those who have "lost the good of intellect;" hence the distinction between Virgil and Jason. Both use 'parole ornate,' but Virgil, contrary to the deceiver Jason, utters a "noble speech" "in which one may trust" ("fidandomi del tuo parlare onesto" "trusting in your noble speech," *Inf.* 2.113).<sup>3</sup> The *honestum*, as we will see, is a complex whole made of elements which constitute the heart of his *Commedia* envisaged as a poetical treatise "of the good" (*Inf.* 1.8).

After his experience of poetry as an aesthetic contemplation addressed to a limited group of 'intenditori d'amore,' Dante reconsiders, both in the *Convivio* and in *De Vulgari Eloquentia*, the notion of poetical activity. Man, seen as the Aristotelian "social animal," must perform a political activity intended to help humans reach their ethical and religious goals. By the attribute *honestum*, he qualifies both the nature and the scope of the poet's sphere of action, and, consequently, of his product. Indeed, Dante's concept of *honestum* or *rectitudo* originates from Cicero's theory as interpreted by St. Augustine and

St. Albert the Great. In *De Inventione* 2.52.157, Cicero defines "virtue," science" and "truth" as *honestum*, that is, "something which draws us to it by its intrinsic merit, not winning us by any prospect of gain, but attracting us by its own worth" (*quiddam quod sua vi nos alliceat ad sese, non emolumento captans aliquo, sed trahens sua dignitate, quod genus virtus, scientia, veritas*). St. Albert in *De Bono* paraphrases Cicero's definition and applies it to the notion of *honestum*: "*Honestum est quod sua vi trahit et allicit propria et conaturali sibi dignitate, quam pretendit*" (230.72). In fact, for St. Albert *honestum* expresses the intrinsic worthiness of something; it is a potential (*pote-stativum*) concept implying *verum bonum pulchrum*. Dante devotes chapter two of the second book of *De Vulgari Eloquentia* to discuss the term *dignum*, the worthiness of the various topics of poetry. He makes a gradation of "worthy," "worthier" and "worthiest" topics ("aliquid dignum, aliquid dignius, aliquid dignissimum," *DVE* 2.2.5); then he concludes: "Tertio [the dignissimum] in eo quod est honestum: in quo nemo dubitat esse virtutem" "Third [the worthiest] as regards what is right, no one doubts that this is virtue" (*DVE* 2.2.7). Following the Ciceronian association between honest politics and rhetoric, Dante, as I noted, corrects his previous notion of poetical activity and presents literature, and specifically poetry, as an expression of an honest socio-political-religious interaction between the poet and his society. Against a "consumers' literature," defined as 'donna meretrice' ["a prostitute"], Dante promotes a literature which must be an honest "gift" ('dono'), given by an "honest writer;"<sup>4</sup> its scope, therefore, must "serve many" honestly (*Conv.* 1.9.2), that is to say, poetry must be the honest guide of the will ("directio voluntatis" *DVE* 2.2.7).<sup>5</sup>

Dante's self-definition of *poeta honestatis* is manifest in the new poetical trend he set, whose originality consists in transferring the poet's activity from a limited area to a universal sphere of action: Dante makes poetry enter the social-political arena. Obviously, he does not subordinate a poet to a political party, but elevates him to the rank of a prophet.<sup>6</sup> Poetry must reflect *ratio scripta* in nature and enlighten the pilots of the ship carrying humans to their proper ends. Hence, the poet must be honest and responsible in order to create poetry, that is, a true, good, beautiful.

It is worth noting that these traditional values, incorporated within the concept of *honestum* – each strictly related to the other, and, at the same time, distinct from each other – were considered to be the qualifying attributes of existent reality, the natural product of the divine Artist, which was designed to help humans discover the Supreme Good in nature. The poet's activity, according to Dante's ontological mimesis, is supposed to create a poetical artifact modeled on *res creata*. Honest poetry, like a true-good-beautiful reality, will attract human senses and minds.

In Dante's works, in fact, the notion of poetics is classical: a poet is an artificer who acts and moves, as any other agent, with a specific end in his mind. As philosophers used to say: *omne agens agit propter finem* [all agents

act by reason of an end]). The end of Dante's poetical activity in the *Convivio* is "fare un generale convivio" ("to provide a full scale banquet," 1.1.11); in so doing, he is "moved by the desire to give instruction" (*Conv.* 1.2.15); for this purpose, he will dish out "lo pane de li angeli" ("the bread of angels," *Conv.* 1.1.7). In the *Commedia* he attempts "to treat of the good that [he] found" (*Inf.* 1.8); the *Commedia*, as an aesthetically accomplished work, is the means to reach the author's end (*finis operantis*). But we must be aware of the fact that the masterpiece, as a finished product, has its own specific reason for being (*finis operis*); it belongs to the artistic category; like an architect's work, it is judged good or bad (*bonum*), not just if it carries out a moral or immoral intention, but if it fulfills all the requirements postulated by the canon of art.<sup>7</sup> Hence, it is possible to have a work of art that is artistically valuable, but morally worthless. Dante is aware of the differentiation between the two categories. In point of fact, he applies this theory in the *Purgatorio*. The pilgrim extols both the poetry of Guido Guinizelli's ("dolci detti" [sweet verses], *Purg.* 26.112), and Arnaut's ("versi d'amore" ["verses of love," 26.118]); Dante's aesthetic judgment focuses on their works which show a superior artistic perfection, regardless of their *delectabile* content; on the contrary, he attacks Guittone's poetry's missing its artistic beauty, despite its high degree of morality.

However, Dante's poetics of *honestum* differs from all the above-mentioned poets in that he proposes a qualitative transformation of both the content and its aesthetic form: the content must be of a scientific and moral quality and must be presented in a suitable and appropriate dress. This "nova materia e più nobile" constitutes the difference between Dante and Arnaut. As a matter of fact, he makes Arnaut pronounce a self-deprecatory judgement on the moral content of his own poetical product: "Ieu sui Arnaut, que plor e vau cantan; / consiros vei la passada folor" ["I am Arnaut, who weep and sing as I go; contritely I see my past folly"]. In the *Commedia*, the intended purpose of the poet happens to coincide with the artistic end of his work.

Perfect poetry, then, must be "honest," that is, it has to bring into a harmonious unity intellectual-moral values (true-good) and aesthetic worth (beautiful) in order to "direct human will" to its proper end (*DVE* 2.2.8). I will expand my point by discussing the following issues: (1) Dante's poetics as an activity implying "science, genius and art." (2) *Honestum*, as the true good, must constitute the soul of poetry. (3) Dante's Ciceronian rhetoric: "bene dicere, quod est scienter et perite et ornate dicere."

### 1. Dante's poetics as an activity implying "science, genius and art"

It is well known that the etymon of poetics is from the Greek verb *poieo*, which has a variety of meanings, all of them related to human activity (that is, to make, to manufacture, to construct, to invent, to create) and its products

(see Curtius 145-47). The cognate words, generated from this verbal form, are *poietes* who is the author of the *poiesis*, that is, of a product, and *poietikos* is what is pertinent to *poiesis*. This semantic use of the noun 'poetics' remains unchanged for Dante: the *poietes* is an *artifex* or artificer ("operarii e artefici di diverse arti," *Conv.* 4.6.6); instead, God, the Author of heaven and earth, is considered the artist-creator par excellence. Hence, the human artist is only an artificer (*artifex*) who makes things in imitation of their divine, genuine correspondent forms. Human activity, therefore, is related to four different categories of being: (I) "natural, supernatural and mathematical things" ("sì come sono le cose naturali e le soprannaturali e le matematiche," *Conv.* 4.9.5); (II) "intellectual matters" ("sì come sono arti di parlare"); (III) "material things" ("mechanical arts"); (IV) moral categories. In this sphere of action, Dante stresses that our intellect is limited; it can study and contemplate things belonging to the first three categories, but it does not have any power to transform their inner structure into new realities. Thus, a sculptor, who deals with material things, may add a form to the marble; but this form does not change the intrinsic composition of elements which make the marble what it is. Only moral activity – in virtue of the agent's freedom – may generate new forms of life, which bring into existence good or bad historical situations ("There are [...] other activities which the intellect studies that do result from an act of the will [...] all of these are entirely dependent for their existence on their account, for they are entirely ours in the strict sense," *Conv.* 7). This consideration leads the Florentine politician to compare "human will" to a "horse" which must be ridden by a rider who knows "the art" of controlling the human will (*Conv.* 10).

In this part of the *Convivio* (4.9), Dante focuses on the nature of the *ars politica*. But, as his discourse proceeds, Dante develops a theory of art which eliminates the rift between artistic, philosophical and theological activity; artistic activity presupposes a philosophical and theological exercise ('studio'). Poets, theologians, philosophers and scientists are all together under the same umbrella of "trovatori" (*Conv.* 4.2.6) or "finders" who devote themselves to the study of the universe in order to discover the nature of the divine work, and search for what constitutes the true good of the universe. A poet must also discover the rules (the *poietikos*) the divine Artist applied in order to create His masterpiece. In this context, Dante underlines the contingency of human art on divine art: "natura lo suo corso prende / dal divino intelletto e da sua arte" ["Nature takes her course from divine Intellect and from Its art"], whereas, "l'arte vostra quella quanto pote, / segue, come il maestro fa il discente; / sì che vostr'arte a Dio quasi è nepote" ["your art, as far as it can, follows her, as the pupil does his master; so that your art is as it were grandchild of God"] (*Inf.* 11.100-4).

The "trovatore-poet", therefore, first has to find the true-good ("veritade e virtude") within nature (*Conv.* 3.3.11). Obviously to find is not to create new

truths, "for it is not we who are their makers in the strict sense; *what we do is discover them*" ("però che di queste operazioni non fattori propriamente, *ma li trovatori semo*," 4.9.6).<sup>8</sup>

However, once the "trovatore" has discovered the true-good ("veritate e virtude"), he has the duty to share his discovery with others. He has to use his genius or imagination to represent his findings artistically: human art (the unity of *res* and *signum*) has to be as close as possible to divine art. In this view, the mimetic nature of art consists not just of imitating the external features of reality, but of bringing into being a visible reality – the external body of poetry – through which the hidden soul – the meaning – reveals itself. Dante offers models of divine art in the *Commedia*. In the *Purgatorio*, he describes a meta-historical and preternatural art, which is like an Aristotelian *synolos*, as a synthesis made of sign and living meaning ("ombre e' tratti") affecting the human mind to such a degree that "Morti li morti e i vivi parean vivi" ("dead the dead, and the living seemed alive" (*Purg.* 12.67). In the *Paradiso*, all the heavenly vision is presented as a "segno": Qui si mostraro, non perché sortita / sia questa spera loro, *ma per far segno* / della spiritual c'ha men salita" ["These showed themselves here, not because this sphere is allotted to them, but *to afford sign* of the celestial grade that is least exalted," *Par.* 4.37]. The Spirits become the soul (*res significata*) like the twelve Doctors of the Church in the sphere of the sun, whose visible and talking body is a garland (the sign). In the *Paradiso* 18, each letter of "diligite justitiam qui iudicatis terram" is the sign of a soul. Dante's art, in other words, is not a 'presentation' of a new truth; but an artistic 'representation' that, through the poet's imagination, makes the truth visible, alive and "talking".<sup>9</sup>

Dante's poetics, in fact, is solidly based on the three pillars: *scientia*, *ars*, and *ingenium* (*DVE* 2.1). All three are required for an honest poet, whose poetry must become a luminous source enlightening and directing individuals in their socio-political life. Contrary to St. Thomas' notion of art which is merely speculative, Dante presents a poetical system which implies that the liberal arts are the synthesis of both speculative and practical activity, that is to say, poetry is the result of philosophical and theological research, expressed in an artistic form, designed to attract and enlighten. Poetry is the product both of *actio* and *factio*.<sup>10</sup> The former describes the scientific activity of the "trovatore"-poet who uses his cognitive power to turn his findings into conceptual forms (*optime conceptiones*, *DVE* 2.1), which become like a written "right reason" (*recta ratio* = "la ragione scritta," *Conv.* 4.9.8). In this sense, art is not just speculative, but practical: poetry is committed to *docere*, that is, to enlighten societies and especially those who "are devoid of knowledge and culture" ("coloro che non hanno vita di scienza e d'arte," *Conv.* 2.1.3). Hence, the liberal arts embrace the universe ("per cielo io intendo la scienza e per cieli le scienze" ["by 'heaven' I mean knowledge"], *Conv.* 2.13.2), in that an artistic product encapsulates the cosmic "light" of the science which "illu-

mina [le cose] intelligibili" ("sheds light on the things that can be perceived by the intellect," *Conv.* 4) and "[induce] perfezione ne le disposte cose" ["and brings about] perfection in things disposed to receive it" *Conv.* 5].<sup>11</sup> *Factio*, on the other hand, regards the artistic activity of composing and disposing (*poetria*) the matter which is designed to manifest the inner power (the soul) of poetry. The role of the poet's genius consists exactly in selecting and elaborating the matter and adapting it to the concepts according to the rules of the "art of music" (*Conv.* 1.7.14; 4.6.4).<sup>12</sup> To accomplish this requirement, the poet (he who creates = *facit*) has to resort to the rhetorical system which furnishes the material to build a suitable, beautiful and attractive body.<sup>13</sup>

At this point, one wonders what is the difference between a scientific work and a poetical one? May poetry generate truths? Obviously, artistic activity differs from the scientific: a scientific discourse is designed to present a rational, syllogistic demonstration leading to a truth previously unknown; the most perfect demonstration was *demonstratio propter quid*, an argumentation showing the ultimate causes of a thing (*cognitio per ultimas causas*). On the contrary, for Dante a poetical discourse is not a demonstration designed to show a new truth, but a visible representation of well-known truths, represented through rhetorical devices, which, however, must not spoil the nature of the truth. In this sense Dante defines himself as a *poeta-theologus* (*Par.* 2.10-18). The dogma of Hell presented by theologians is substantially the same as Dante's: it is eternal; it is made for Angels and humans who have lost the good of intellect by turning their back on God. By creating its architectural structure, Dante shows the same truth more vividly, convincingly and pleasurably both to the physical senses and to the "eye of the mind" (*Conv.* 1.11.3).<sup>14</sup> For this reason, I believe, Dante's poetics, as expounded in the *De Vulgari Eloquentia*, is intended not only as a traditional *Poetria*,<sup>15</sup> an *ars dictandi, metricandi, rithmicandi* ("Art of writing letters, of quantitative verse, and of rhymed syllabic verse") (John of Garland 2) but rather as a code of principles suggesting how to fashion both the soul and the body of a perfect poem.

As stated earlier, Dante's notion of mimesis suggests that a poetical product (*poiesis*) has to be an existent artificial reality analogous to *res creata*. Poetry must be made of a form, which is first "in the artist's mind," then embedded in matter or "in the technique," and finally "in the medium."<sup>16</sup> In this view, the human artist is to God as his art is to nature ("nature is in God as its prime mover, then in the celestial bodies, which are his instruments and by which the image of his eternal goodness is manifested in the material flux or medium of his art").<sup>17</sup> Hence, before becoming visible, art is present in the artist's mind as *causa exemplaris* (the mental exemplary pattern); *fictio rhetorica* is the body fashioned suitable to the artist's idea. In point of fact, Dante conceives the soul of poetry as analogous either to "the vegetable or animal or rational soul" (*DVE* 2.2.6).<sup>18</sup> The poetical form must be embedded

in a body, which has to be an "appropriate" (*convenientia*) sounding language, through which the form manifests itself (DVE 2.1.6).

I would like to examine further these two essential elements of Dante's poetics: the soul and the body of poetry, because his self-definition as a poet of "rectitude" and "honesty" is contingent on both these poetical components. Both the soul ("la bontade") and the body ("la bellezza") of poetry, even though distinct categories (ethics and aesthetics), constitute its substantial unity ("la bontade e la bellezza di ciascuno sermone sono intra loro partite e diverse; che la bontade è nella sentenza, e la bellezza è ne l'ornamento de le parole; e l'una e l'altra è con diletto, avvegna che la bontade sia massimamente dilettoza" ["the goodness and the beauty of what is said are always quite separate and distinct from each other; the goodness is found in the meaning, and the beauty in the verbal artistry; both bring delight, though the goodness is supremely delightful"], *Conv.* 2.11.4).

## 2. *Honestum*: the Soul of Poetry ('parlare onesto')

As I stated earlier, the Florentine poet tells us that the "worthy" and "noble" subject he has chosen to be the soul of his poetry is *honestum* and *rectitudo*. We all know the profound semantic values implied by these words, which complement each other: *rectitudo* refers to a proper mental attitude identified with *recta ratio* (right reason or prudence); meanwhile, *honestas* connotes an external behaviour resulting from a right state of mind.<sup>19</sup> This notion of *honestas* is at the center of Dante's poetics; it is present *in nuce* in chapters 12-18 of the *Vita Nuova*, where the character of Love warns the poet to reject *simulacra* and replace Beatrice as the end of his love. For this reason, the poet is asked to subordinate the "useful" to Beatrice, the true good ("Non dimandare più che utile ti sia" ["do not ask any more what is useful to you"], 74. Trovato, "Il capitolo XII"). Following this admonition, the poet concludes: "a me convenne ripigliare materia nuova e più nobile de la passata [...]. E però pro-puosi di prendere per materia de lo mio parlare sempre mai quello che fosse loda di questa gentilissima" ["I felt forced to find a new theme, one nobler than the last. Therefore I resolved that from then on I would always choose as the theme of my poetry whatever would be in praise of this most gracious one"], 30.

In the *Convivio*, this proposal was reinforced by his philosophical and theological studies, which led him to interpret the Stoic notion of the end in the light of the Christian *finis bonorum*, identified with divine Wisdom, the final cause of all goodness. As I noted in an earlier essay, ("Dante's Poetics") the *Convivio* is pervaded by the word "good," which was considered an essential constituent of *honestum*. For Dante the good ("la bontade") is the ontological value, the real nobility of any being and particularly of poetry. Dante's

definition of "onesto," "E diffinire così questo onesto: quello che senza utilitate e senza frutto, per sé di ragione è da laudare" (4.6.10) refers to Cicero's *De Finibus*, where the author reports the Stoic opinion asserting the inseparability of equity and utility ("numquam aequitatem ab utilitate posse sejungi," ["useful must not be separated from equity"], 3.21.71. For Cicero the foundation of *honestum* is the good; he writes "whatever is good is laudable, and whatever is laudable is honest; therefore, what is good is honest" ("Quod est bonum, omne laudabile est; quod autem laudabile est, omne est honestum; bonum igitur quod est, honestum est," *De Finibus*), 3.8.27.<sup>20</sup>

The Ciceronian theory of good was re-interpreted by St. Augustine in his *De Natura Boni*, where he presents a new vision of cosmic reality. He reverses Plato's and Plotinus' equation: matter is evil, form is good, and, following the Bible and Aristotle, St. Augustine asserted that matter and form together are one and the same effect of divine cause. However, for the Doctor, even though matter and form have the same principle in God, they remain negative elements, in that they were corrupted by original sin.<sup>21</sup> Consequently, man cannot reach the truth by virtue of his nature (reason and intelligence); he must believe in divine Authority in order to grasp the truth (*credo ut intelligam*).

In the thirteenth century, with the introduction of Aristotelian philosophy, philosophers thoroughly examined three main aspects of the good as presented by previous Neoplatonic speculation: the relationship between being and goodness; the good as the objective value of man's psychological and ethical activity; whether the beautiful (*pulchrum*) is also a transcendental quality of being-truth-goodness. These studies, designed to emphasize the ontological goodness of nature, drew material not from Plato, but from Aristotelian works which, since the beginning of the century, were breathing a new cultural atmosphere into Western Europe. Thus, *Summa de Bono* by Philip the Chancellor (†1236)<sup>22</sup> presupposes, as Dom Henri Pouillon has pointed out, "l'ontologie d'Aristote [...] d'Aristote, il reprend [...] quelques éléments concernant les notions d'unité, de vérité et de bonté" (43). Indeed, Philip's main concern was to set forth a philosophical and theological system designed to present a new vision both of universal and anthropological nature. The influence of *Summa de Bono* on the works of St. Albert the Great *De Natura Boni* and *De Bono* and on St. Thomas' treatise is indisputable.<sup>23</sup>

Philip the Chancellor's *Summa de Bono* presents a philosophical system based on two main Aristotelian principles: (1) Being is both a participle and a noun. From Aristotle's *Metaphysics* (book 4), Philip draws the notions of being as a being in its own nature and essence (*ens ut ens*); hence, as a participle, being is "He who is," an essential attribute of Supreme Being. As a noun, being is an accident, attributed to anything existing in the universe; it is a property of *res* (2). Moreover, the Aristotelian principle of cause and effect helped Philip in thinking of a created being which, like its Cause, has to be one, true and good:

Ut a primo ente, secundum rationem unius efficiatur unumquodque ens unum ab ipso, secundum quod est causa formalis exemplaris, verum, secundum quod est finalis, bonum. (Q. 7.20)

[As depending on the primordial Being, any being is made by Him (God) as a unity, according to the reason of His own unity, as a true one, according to the exemplary cause, as a good one, according to the final cause].

However, the divine, transcendental characteristics (one, true, good) were not thought of as univocal, but analogical. The Supreme Cause shares its qualities in a series of different categories, which go from inanimate to animate beings, from imperfect to the most perfect forms. Oneness (*unum*) asserts the distinction of one being from another; truth (*verum*) declares the identity of a thing with its own specific nature; the good (*bonum*) is the seal affixed to a thing as evidence of its attained perfection, that is, an "act" (*actus*). Philip identifies the good with the substantial form (*actus*) and splits it in two:

Respondeo quod duplex est actus; est actus primus ipsius rei perfectio et secundum hoc bonum dicit actum, et est actus secundus qui de re egreditur, et sic actus dicit iustum, bonum autem non. (Q. 7.36)

[I reply that an act is twofold: the first is the perfection itself of a single thing, and according to it, an act is called good; the second act is that which emanates from the thing. In this case the act is called just but not good].

The second act cannot be called good, because it is *in fieri*, that is, an activity in its process of attaining its ultimate perfection. This distinction – Aristotelian in its origin – will become classic. Albert the Great (*De Bono* 653) and Thomas Aquinas (*S.Th.* 1. Q. 73, a.1) will make use of it. Dante, in turn, draws from these authors the concepts of the first and second perfection ("Onde con ciò sia cosa che due perfezioni abbia l'uomo, una prima e una seconda – la prima lo fa essere, la seconda lo fa essere buono" ["Granted, then, that man has two perfections, the first conferring being and the second perfection"], 1.13.3), then he forges a beautiful image to express the idea of good as the first act in its process of moving towards its perfection; he will call it "the seed of happiness, infused by God into the soul that is well placed" ("è manifesto che nobilitade umana non sia altro che seme di felicità, messo da Dio ne l'anima ben disposta"), 4.20.9. As a matter of fact the first ontological perfection, complete in its own nature, is like a seed which, set in its proper condition of living, becomes active and self-propelling to its natural maturity and perfection. Grounded on these metaphysical principles, Dante (a) acquires a new vision of love; (b) this new vision of love becomes the ultimate style of the *Commedia*; (c) the object of this love is the Universal Good.

By analyzing the Aristotelian theory of self-actualization (*energeia*), Philip interprets *dynamis* as the "appetite" or desire which constitutes the spring that compells the substantial form to move toward its full perfection:

Bonum est quod desideratur ab omnibus, *est secundum naturalem appetitum Infixum unicuique rei* secundum magis et minus. Quibusdam enim *Infixus est appetitus respectu boni quod est beatitudo*, ut intelligentie que eius nata est capax secundum quod determinatum est a Deo. Res autem irrationabiles et huiusmodi appetunt conservationem sui esse secundum prefixum terminum a creatore. (Q.1.51)

[The good is what all beings crave for. *It is Infixed in each thing*, according to a more or less natural appetite. In fact, in some *there is Infixed an appetite that regards a good which is beatitudo*; for instance, the desire of an intelligent being is made able to desire what is determined by God. On the contrary, irrational beings and other similar to them long for their own conservation according to the limit established by God].

Consequently, the two cosmic, dynamic elements in nature are "appetite" and "good." These two elements make all things move. Appetite is the cosmological *energeia*, that is, the centripetal force (*appetitus = petere ad*) which compels all beings to move in an orderly way toward the center that constitutes their specific perfection, that is, the good. The good, on the other hand, attracts all things "propria vi sua" ["by its own force"] (*Pro A. Licinio Archia Oratio*).

It is my conviction that the traditional theory of good and *honestum* exercised a decisive impact on Dante; it inspired the exiled poet to reject the early poetry which, grounded on Averroistic philosophy, misinterpreted the nature and function of human love. The story of the *Vita Nuova* shows an author whose vision of reality – particularly of human activity – is linked to Augustinian-Bonaventurian teaching. From the *Convivio* on, Dante presents his own theory, according to which the profound purpose of the "appetite" is not a selfish, pleasurable "utile." In reading *Convivio* 2, one cannot but realize Dante's enthusiasm in describing the "ardent longing (of that ninth heaven) to be united to every part of that most divine heaven which is at rest" [*lo ferventissimo appetito che è in ciascuna parte di questo nono cielo ... d'essere congiunta con ciascuna parte di quello divinissimo ciel quieto*," 2.3.9]. This "appetite," as distinct from the Cavalcantian power of Mars, is a cosmic instinct compelling any being *ab intrinseco* toward its "second perfection." Dante's theory of 'amore', 'appetito', 'desiderio', therefore, originates from the traditional interpretation of Aristotle's notion of good, for which Philip the Chancellor is responsible.<sup>24</sup>

On the other hand, St. Albert was not a passive recipient of the traditional theory of good. I would like to assert with De Bruyn that St. Albert's philosophical synthesis of the traditional doctrine of good is truly the work of a genius and, I would add, of a poetical genius. His *De Bono* is an elaboration of the previous *De Natura Boni*.<sup>25</sup> The basic principle of his cosmic synthesis of the good is the logical (*ratione*) distinction between reality (*res bona*) and its properties (21). *Res* is considered in its tripartite view: (1) *in se* or in its metaphysical and physical aspects; (2) *in opere* or in action, and (3) "as ordered to man's intelligence and love, for whose instruction all things have

been made." Each of these categories is subdivided into three different angles mirroring the good (*res bona*) from the beginning of its first stage of existence to its full perfection. Thus, like the Dantean Beatrice, goodness-reality turns out to be a potential unity (*totum potestativum*) made of one, three, nine, twenty-seven.

I believe that the Albertian poetical approach to the macrocosmic and microcosmic reality reinforced the 'trovatore' Dante's determination to propose a poetics based on a new vision of anthropological activity: "Rectitude" and "honesty" must be the essential qualities of a poet who is committed to fashioning an existent, although artificial, piece of reality, which, like any other natural creature, should be one (*unum*), that is, have its own identity; true (*verum*), that is, existing in its specific form which is a reflection of the divine truth; and good (*bonum*), that is, complete and perfect both ethically and rhetorically. *Unum*, *verum* and *bonum*, the components of *honestum*, must constitute the soul of poetry and shine externally through the beautiful (*pulchrum*) body. Only on this condition, can the poetical text become an attracting visible *res* which helps our mind to meet the Supreme Good in nature.

This poetic activity – to discover the truth in nature and reveal it through an artifact which is as close as possible to reality – goes back to William of Conches; but it is likely that the Florentine poet found a confirmation of that idea in the Albertian ontology. Indeed, St. Albert sees reality as a pedagogical instrument purposely made by the Creator to stir up human intellective and affective faculties ("Res secundum quod ordinatur ad hominis intellectum et affectum, propter quem instruendum omnia facta sunt" "reality as related to man's affective and intellective faculties; all things were made to instruct him"); therefore, (1) *res* is "steadily directed" (*constat*); it is suitable to humans (*congruat*) and it "is distinct" (*discernitur*); (2) *res* is apprehended by mind and dwells in it as a "true-good-beautiful" (*verum, bonum, pulchrum*); (3) the cognizant subject must turn this mental [apprehended] true-good-beautiful into an "enlightening-beautiful-good" (*lumen, pulchrum, bonum*) in order to provide humans with information.

Undoubtedly, this Albertian theory had an impact on the author of the *Convivio*. In contrast with the *Vita Nuova*, Dante now discovers that the true-good Object of love is not just "beyond the sphere," but it is present within history "in the various kinds of goodness found in nature" (*Conv.* 3.2.8). The "trovatore" discovers a new *modus essendi* of Wisdom: the "primal Mind" ("prima Mente," *Conv.* 2.3.2), who is identified with *Donna gentile* (*Conv.* 4.30.6). This new relationship will constitute the soul of his new poetry which becomes a "Philosophy," an honest affection (*philo*) for Wisdom (*Sophia*).

This new vision of love becomes the "materia nuova e nobile," the definite style of Dante's *Commedia*. The subject matter of poetry must be the result of "the habit of art and science" ("l'abito de l'arte e de la scienza," *Conv.* 3.12.2); the poet acquires this "habit" through the "study and affection" ("stu-

dio e [...] affezione”) for Wisdom (*Conv.* 3.12.4). This love compels the “trovatore” to search for, and find his beloved Object “in the various kinds of goodness found in nature” [“ne le bontadi de la natura e de la ragione,” *Conv.* 3.2.8]. The role of the ‘trovatore-poet’ is to reveal this love to those who are “wandering around in animal pasture” (*Conv.* 1.1.8) in order to elevate them to their proper dignity.<sup>26</sup>

By his definition of *poeta honestatis*, Dante shows that he has discovered the finality of his poetical activity, which must consist of honestly helping the process of human actualization. In this view, the work of art turns out to be an analogue of the divine masterpiece as much as it will reflect the “similitudo bonitatis eterne” [“the image of His eternal goodness,” *Mon.* 2.2], the exemplar cause and the end of human aspiration. Indeed, the core of Dante’s poetics of *honestum* is strictly related to Christian-Neoplatonic vision of reality, whose foundation is the Absolute Good which shares (*metexis* or *partecipatio*) its goodness in the created cosmos. The “universal form” is both the Alpha (“lo ben che fa contenta questa corte,” *Par.* 26.16), the “first perfection conferring being,” and at the same time the Omega, toward which the human being has to move freely in order to actualize his potential and gain the “second perfection” (*Conv.* 1.13.3).

“To treat of the good” (*Inf.* 1.8) is the proposition of the *Commedia*; it develops particularly in the three central cantos of the masterpiece (*Purg.* 16-17-18). Human freedom (“innata libertate”) makes humans subjects of love: living is acting, and acting is loving, because acting follows a deliberate choice. The chosen object, however, may be either an honest good or a selfish one. The true good is equated to the “primo ben” (“Primal Good”); in *Inferno* 11, there is a definition of evil

(1) D’ogni malizia ch’odio in cielo acquista,  
ingiuria è ’l fine, ed ogni fin cotale  
o con forza o con frode altrui contrista. (*Inf.* 11.22-24)  
[“Of every malice that gains hatred in Heaven the end is injustice; and every such end, either by force or by fraud, afflicts another”].

From the above statements it follows:

(2) Quindi comprender puoi ch’esser convene  
amor sementa in voi d’ogne virtute  
e d’ogne operazion che merta pene. (*Purg.* 17.103-5)  
[Hence you can comprehend that love must needs be the seed in you of every virtue and of every action deserving punishment].

However, given the fact of the original sin, humans need direction and enlightenment to go straight to the proper goal. As *remedia contra infirmitatem peccati* (“remedies for the infirmity of sin,” *Mon.* 3.4.14), God has provided

human beings with two *Soli* ("Suns"), the Pope and the Emperor. This is the philosophical and theological truth, the *optima conceptio*, which the artificer interprets through his powerful imagination and represents in a huge fresco. To build his world, Dante takes the material from "heaven and earth," from theology, philosophy, history, and even from the kingdom of fables and mythology; the whole material constitutes the fiction, the signifier or the instrumental body, through which the author makes his truth manifest.

Thus, the poet sees history in its cosmic reality. Hell and Heaven (Purgatorio is only a transitional, temporal place) are two cities which represent the ends of earthly humans. These two eternal cities, respectively the Emyrean, the source of light and love ("Luce intellettuale piena d'amore," *Par.* 30.40) and Cocytus, the pit of ice and hatred (*Inf.* 34.52), are the extreme poles of Dante's historical world. That is to say, history lies between these two poles; in historical space and time humans place themselves in the territory of the Emyrean or of Cocytus depending on their personal choice ("lume v'è dato a bene e a malizia, / e libero voler" ["a light has given you to know good and evil, and free will"], *Purg.* 16.75). History and meta-history, therefore, are strictly related; Hell or Heaven are the eternal continuation of a *status vitae* freely chosen within space and time. According to Dante's imagination, on the vertical cosmic axis linking Cocytus to the Emyrean are human beings, some of whom have already made their final decision (the dead), and some who are still living on earth, hence still in the process of making their final choice. Hell and Heaven start within history. What distinguishes the two categories (meta-history and history) is that living people still have the possibility of changing their mind for good or for evil, and, therefore, to move from one city to another. Within this light, I interpret Frate Alberigo's words: "spesse volte l'anima ci cade / innanzi ch' Atropos mossa le dea" ("oftentimes the soul falls down here before Atropos sends it forth"), *Inf.* 33.125-26. This is the case of Pope Boniface, who, even though still alive on earth, *hic et nunc* is destined for a specific place of Hell (*Inf.* 19.53).

In this artistic world, Dante's judgments cannot be used as proofs of "the poet's transgressing of the boundary between life and death;" they are rather ratifications of judgments granted by historians or by himself according to the ethical principles clearly expounded in the *De Vulgari Eloquentia* (1.16.2-3), which are in full agreement with Christian morality:

ut unumquodque mensurabile sit, secundum quod in genere est, illo quod simplicissimum est in ipso genere. Quapropter in actionibus nostris, quantumcumque dividantur in species, hoc signum inveniri oportet quo et ipse mensurentur. Nam in quantum simpliciter ut homines agimus, virtutem habemus – ut generaliter illam intelligamus – : nam secundum ipsam bonum et malum hominem iudicamus; in quantum ut homines cives agimus, habemus legem, secundum quam dicitur civis bonus et malus; in quantum ut homines latini agimus, quedam habemus simplicissima signa et morum et habituum et locutionis, quibus latine actiones ponderantur et mensurantur.

This medieval Scholastic ethic is concerned with humans in their threefold aspect: as responsible individuals, as subjects of civic duties, and as subjects of large institutions (*monarchia*). For the author of the *Commedia*, however, any human judgment made according to these ethical principles remains human, that is, not infallible, because it is based on external evidence. Only divine Justice has the exclusive power to reach the mind of an agent and judge her/his intention. In point of fact, the poet makes clear that even an ecclesiastical judgement is not divine. To prove this theological truth, Dante makes the excommunicated Manfredi repent his sins at the last moment of his life and, therefore, be saved, contrary to what the Church believed ("la bontà infinita ha sì gran braccia / che prende ciò che si rivolge a lei" ["Infinite Goodness has such wide arms that It receives all who turns to It"], *Purg.* 3.122-23). By elucidating the nature of a mortal sin, theologians take into consideration the external evidence of facts; thus, they all agree that a mortal sin *avertit a Deo* ("turns the soul away from God" S.Th. 1-2.73. a.1 ad secundum). The guilty state of sin makes the sinner a potential soul of Hell as long as the stain of sin affects the soul (*manente autem causa, manet effectus* S.Th. 87. a.3). Dante, in accordance with the Spiritual Franciscans, was convinced that Boniface took "by guile the beautiful Lady" and turned Her into an Apocalyptic whore. They, therefore, judged Boniface's actual spiritual-political attitude as a pertinacious state of sin.

Dante's poetics of good, therefore, makes a poet both a "finder" ("trovatore") and an "artificer" ("artefice"). The finder, as any scientist, has to search for the *optime conceptiones* which, by their power and dignity, make poetry "supremely delightful" (*Conv.* 2.11.5). The role of the artificer, on the other hand, is to construct a worthy body ("la bellezza") for his conceptions. The resulting poetry, however, is neither 'la bontade' nor 'la bellezza,' but the substantial unity of both constituting the poetical text. The world of the medieval 'trovatore-poet,' therefore, is cosmic; it embraces history and meta-history; his knowledge encircles past, present and future. Any "trovatore" or scientist is an entrepreneur who discovers forms of life and publicizes them; however, as distinct from a scientist, the "trovatore-poet's role is not just to write a "beautiful" document, through which he shows his cosmic knowledge; this beautiful document would be missing the specific difference of poetry, which is life. In this sense, as Mazzotta has pointed out, "poetry [...] voices the infinite dimensions of life" [*Dante's*, 17]). In point of fact, according to the Florentine rhetorician, a poet has to breathe part of his soul ("sensitive or rational," *DVE* 2.2.6) into an appropriate rhetorical body. Unlike the sensitive soul, the "honest" soul of Dante's poetry is a conception which, through imagination, turns out to be a powerful poetical form; this form, like a human soul, makes its rhetorical body live and speak. In this sense, poetry, like divine art, becomes a "visibile parlare." For Dante, as I stated, linguistics and rhetoric are sacred instruments of human communication (*DVE* 1.2.3). Because

they are instrumental, language and rhetoric are contingent on human intelligence and will: humans may use "parole ornate" either for selfish achievement (Jason, Ulysses, Boniface) or for the common good (Virgil, Dante).

3. Dante's Ciceronian rhetoric: "bene dicere quod est scienter et perite et ornate dicere"

I am aware of having reached a crucial point of my discourse: by stating that the soul of his poetics is *honestum* and *rectitudo*, the poet urges us to believe that his poetic product is a representation of a true-good. I should answer, therefore, the same question that Teodolinda Barolini attempts to answer in her *The Undivine Comedy*: "How are we to respond to the poet's insistence that he is telling us the truth?" (4).

For Bruno Nardi, Dante's truth comes about as a result of a special vision: God vested authority in him and sent him as a Prophet for his own historical time. Giorgio Padoan supports Nardi's thesis with strong arguments. However, by refuting Nardi's arguments which reject the authenticity of *L'Epistola a Cangrande*, Padoan defends its authenticity and uses *L'Epistola* as an additional strong document reinforcing the truth of Dante's vision. Barolini places herself in the wake of these authors. In concluding her analysis on different opinions in regard to Dante's truthfulness, Barolini writes: "In sum, I suggest we accept Dante's insistence that he is telling the truth and move on to the consequences, which we can only do by accepting that he intends to represent his fiction as credible, believable, true. How to cut the Gordian knot of a true fiction?" (*Undivine* 13). Barolini cuts the knot by condemning Dante-prophet-visionary to the ninth pit of the Inferno with Ulysses. The writer distinguishes between the "poet" and the "pilgrim": "the pilgrim is an anti-Ulysses" (*Undivine* 57); on the contrary, the poet is aware "of his potentially Ulyssean trespasses" (*Undivine* 57); this Ulyssean attitude urges the poet-prophet to employ any and all means to impose his own vision on the readers; Dante becomes like a magic artist, who, by using the tricks of his rhetorical art, presents his own reality which "causes critics to tend to 'believe' Dante without knowing that they believe him" (*Undivine* 15). Hence, Barolini equates Adam's sin ("trapassar del segno") with Ulysses's transgression, and with "the poet's transgressing of the boundary between life and death, between God and man" (*Undivine* 58).

Barolini's view of Dante's "transgression" is based on her way of interpreting Singleton's assumption, according to which, Dante constructs "a system whose fiction is that it is not a fiction" (*Undivine* 52). Within this system, Dante would play the role of an intermediary agent between the Holy Spirit ("Amor mi spira") and history; the poet arrogates to himself the divine right of judging, as well as the same privileges granted to the authors of divine

books ("quella materia ond'io son fatto scriba," *Undivine* 52). His transgression makes the author aware of his similarity with Ulysses. Symptomatic of Dante's fear is, according to Barolini, the presence of Ulysses in the *Commedia* as a mirror of his potential wrong-doing.<sup>27</sup>

In order to establish whether Dante is an honest narrator or a Ulyssean rhetorician, I believe that we must take into account the following issues: (1) who the "Lover" inspiring Dante is ("Amor mi spira"); whether the inspiration is natural or supernatural; (2) the nature of Dante's vision and its purpose; (3) *Fictio* as a rhetorical tool to dramatize and represent the true good.

(1) The hermeneutics of "Amor mi spira" must be found in Dante's writings. It is well known that Dante, through the *Vita Nuova*, set forth his new way of writing poems, which is in direct opposition to the subject matter of the traditional lyric. As I pointed out earlier, this lyric, grounded in sensual pleasure, treated love ("desiderio") as a negative Platonic *eros*, without considering its profound and true nature. Contrary to this philosophical trend, Dante presents his theory of love ("desiderio") as a human instinct whose final cause is Wisdom-Beatrice, the beatitude "which cannot fail" (VN 18). In the *Convivio*, the notion of love takes on cosmic proportions. The philosopher shows where love springs from and how it descends from heaven and is transmitted into humans. The Holy Spirit is the source of love which is conveyed to humans through the Thrones:

Per che è ragionevole credere che li movimenti del cielo ... di Venere siano li Troni; li quali naturati de l'amore del Santo Spirito, fanno la loro operazione, connaturale ad essi, cioè lo movimento di quello cielo, pieno d'amore, la quale prende la forma del detto cielo uno ardore virtuoso, per lo quale le anime di qua giuso s'accendono ad amare, secondo la loro disposizione. (*Conv.* 2.5.13)

[It is, then, reasonable to hold that those who move ... Venus are the Thrones. These last, whose very nature is to love the Holy Spirit, imbue with an abundance of love the activity which is proper to them and is of a kind with their nature, namely, the movement of that heaven. From this love the form of that heaven takes on a powerful ardour through which it enkindles love in souls here below, to the degree that they are disposed to receive it].

In chapter 15 of the same book, Dante compares Boethius and Cicero to the "Thrones," that is, the "movitori" of Venus, and attributes to both writers the responsibility for his conversion to sapiential love:

Per le ragionate similitudini si può vedere chi sono questi movitori a cu' io parlo. Ché sono di quello movitori, sì come Boezio e Tullio li quali con la dolcezza di loro sermone inviarono me, come detto è di sopra, ne lo amore, cioè ne lo studio di questa donna gentilissima filosofia. (*Conv.* 2.15.1)

[From the similarities just discussed, it may be seen who these movers are whom I address: they are movers of that heaven, people such as Boethius and Cicero, who,

through the sweetness of their writings, set my steps on the path of love, or study, of this lady, most noble Philosophy].

In doing so, Dante elevates philosophy and rhetoric to the dignity of heavenly channels, through which the Holy Spirit inspires love in humans and makes them move in the right direction. This inspiration, obviously, is not supernatural; Dante's theory goes back to Cicero's view which regards literary, artistic production as of divine origin strictly related to the improvement of society. In commenting *Pro A. Licinio Archia Oratio*, Adriano Pennacini stresses Cicero's statement according to which a poet by his own nature is a powerful being. Stimulated by his mental strength, the poet becomes *inflated by some divine spirit* ("poetam ipsa natura valere, et mentis viribus excitari et quasi divino quodam spiritu inflari"), *Retorica* 68, n.13. Pennacini suggests that for Cicero the poet's knowledge materializes not through *ratio*, but through *natura* (*Retorica* 72); poetry is the result not of reason but of divine inspiration. This divine gift has a precise purpose: to enlighten a social community. Cicero blames those who, being devoted to *litteris*, waste their time in activities that are socially fruitless and unilluminated ("ceteros pudeat, si qui ita se litteris abdiderunt, ut nihil possint ex his neque ad communem adferre fructum neque in aspectum lucemque proferre"), *Retorica* 66-67.

Obviously the Ciceronian Dante is a Christian and, according to his faith, the Holy Spirit has replaced Venus as the divine source not only of supernatural love but also of natural love (*Par.* 8.1-63). *Scientia, ingenium et ars* (*DVE* 2.4.11) are the essential prerequisites, therefore, for a 'trovatore' to meet divine Love in nature and reveal it *scienter, perite et orname*. All 'honest' poets, being either pagans or Christians, are connected to the heaven of true love and have the duty to reveal it as inspired by the source of Love, in order to improve social institutions. In this view, the poet becomes a "spokesperson" or, as Alain de Lille posed it, a *scriba*, or a "pen" ("Styli obsequentis subsidio" "with the help of the obedient pen," *De Planctu Nature* 216) who writes a text revealing true love. However, this text is not supernatural. I would like to stress Dante's distinction between the natural inspiration which is found in Boethius's and Cicero's "scrittura" (*Conv.* 2.15.1) and the inspiration which is found in "la verace scrittura divina" (*Conv.* 4.12.8). Poetry is never "la verace scrittura," but only a text inspired by honest love. This love, which is desire for the true-good, becomes the intrinsic *dynamis* of honest poetry, whose purpose is to drive individuals and societies toward their proper perfection.

In point of fact, Dante, like Cicero, sees poetry strictly related to the ship of society (*Conv.* 2.1.1); poetry is the *lumen (recta ratio scripta)* emanating from the star through a poet, whose role is to show the right direction to the pilots carrying the wayfarers to their proper destination. A poet must be in contact with that star – the source of the light enlightening the direction. It is from

this perspective, I believe, that we must read the lines from *Purgatorio* 24.52-54:

I' mi son un che, quando  
 Amor mi spira, noto, e a quel modo  
 ch'e' ditta dentro vo significando.  
 [I am one who, when Love inspires me, takes note, and goes setting it  
 forth after the fashion which he dictates within me].

One of the meanings of the verb "spirare" is "to blow" and it refers to the wind. The wind carrying Dante's ship is "Amor verace" rather than the Ulyssean "ardore" or Boniface's "superba febbre."

As stated earlier, Dante's *Commedia* is solidly grounded on this perception of poetical inspiration: honest poetry originates in the true love, which "is directed to Primal Good, and on secondary goods observes right measure" ("è nel primo ben diretto, / e nei secondi sé stesso misura" *Purg.* 17.97-98). On the contrary, selfish love fosters a "meretrice" ("prostitute") poetry, accountable for encouraging a distorted human behaviour (*Conv.* 1.9.5). For the Florentine poet, love, seen as a mere sensual and selfish activity, not only "against the Creator works His creature", but hurts the values of human existence. In this case, rhetoric turns out to be the murderous instrument of a deceiving love. In point of fact, Francesca and Guido da Montefeltro are represented as victims of a distorted rhetoric. Meanwhile Ulysses and Boniface are instances of perverted rhetorical geniuses who deceived rather than enlightened human minds.

In Canto Four (80-151) of the *Inferno*, Dante celebrates "honest" poetry by introducing the "bella scola" of poets, a historical continuum from Homer to himself. The qualifying attribute associating Virgil with all poets is "onore" which, in different cognate words, is repeated no less than seven times.<sup>28</sup> Right reason and imagination, instruments respectively for the inspiration and the communication of honest love, are the conditions *sine quibus non* required for an *artifex* of authoritative poetry. That is to say that the poet, according to Dante, is required to possess the same characteristics which he attributes to his Virgil:

Tu se' lo mio *maestro* e 'l mio autore:  
 tu se' solo colui da cu' io tolsi  
 lo *bello stilo* che m'ha fatto onore. (*Inf.* 1.85-87)  
 [You are my *master* and my *author*. You alone are he from whom I took  
 the *fair style* that has done me honor].

"Master" and artist ("lo bello stile") are the essential attributes qualifying a true poet; for Dante, however, *scientia* is *philo-Sophia*, that is sapiential love, which is, in Virgil's words: "Amore, / acceso di virtù" ("Love, kindled by vir-

tue"). This "love, kindled by virtue," and wrapped in imaginative and rhetorical representation, turns out to be the poet's powerful weapon in fight against the injustice present in the world:

Rimossa ogni menzogna,  
tutta tua vision fa manifesta. [...]  
Questo tuo grido farà come vento,  
che le più alte cime più percuote. (*Par.* 17.127-33)  
[All falsehood set aside, make manifest all that you have seen ... This cry  
of yours shall do as does the wind, which smites most upon the loftiest  
summits].

At this point, it is clear that Dante has christianized Cicero's classic notion of poetical divine inspiration. Through his poetics of *honestum*, Dante elevates literature to a very high level: a poetic text becomes a 'scrittura' which, however, is neither science (a scientific demonstration of truth) nor the Bible (a revealed book), but the splendor of the truth emanating, through poetical fiction, from both science and Bible. In other words, the inspired poet makes the "flame" of science and Bible "appear outwardly," by his genius and artistic skills.

(2) Therefore, Dante's desire to represent truth must not be confused with the imposition of a new revealed dogmatic truth. Undoubtedly, the poet presents himself as invested with divine authority; in fact, Virgil's answer to the pilgrim's objection: "Io non Enea, io non Paulo sono" ("I am not Aeneas, I am not Paul"), *Inf.* 2.32, implies that God has selected Dante as a special messenger who has to deliver a political-religious message to the world. May this episode, which is still proemial, be seen as the rhetorical device of *captatio benevolentiae*, designed to create an atmosphere of the marvellous in his epic and, at the same time, to assure the audience that his literary story is founded on the truth? Or is the author implying that he is narrating a real vision? If he did have a vision, what is the nature of this vision? Within the Catholic Church, visions are not just phenomena of the Middle Ages; in modern times visionaries of all ages and circumstances reveal special messages. Yet, belief in the truth of these messages is not compulsory either for Catholics or, of course, for non-Catholics. A visionary does not become St. John or St. Paul, for a vision is not a revelation of a new dogmatic truth; it does not add anything new to what is already contained in Biblical and Ecclesiastical teaching.<sup>29</sup> In most cases, through a vision, a seer receives messages regarding historical circumstances; they are designed to improve human behaviour. Obviously, if we admit that Dante had a real vision (as many, with Barolini, do), then we are not authorized to affirm that Dante's judgment on history and personages is "a deviation from orthodoxy" (*Undivine* 94), in that the poet is recounting what God showed him. To contradict Dante, we should know exactly what God told him. On the other hand, even though the poet is writing

under the influence of a special vision, the text of the reported vision is not identical with the Book of Revelation. It is rather a "scrittura" reflecting a divine light revealing to the poet why the structures of his religious, political society were not functional.

Indeed, the text contains no truth which is contrary to the Revelation. The Florentine politician puts his finger on the cause of social dishonesty by denouncing a confusion between the dominions of nature and grace. For Dante has a precise idea about the historical debate regarding this relationship: he saw both nature (*Ratio* = Emperor) and grace (*Fides* = Pontiff) as the two wings of universal humanity (*Ecclesia*), and shows how the two orders (*ratio* and *gratia*), even though complementary, must exist independently. Through *Convivio*, *Monarchia* and *Commedia*, the author, with all the strength of his rhetoric, claims that the usurpation of civil authority, effected by the absolute authority of the Pope, is the cause of the social, moral, and spiritual failure of his contemporary society:

per che la gente, che sua guida vede  
pur a quel ben fedire ond'ella è ghiotta,  
di quel sì pasce, e più oltre non chiede. (*Purg.* 16.100-2)  
[Wherefore the people, who see their guide snatch only at that good  
whereof they are greedy, feed upon that, and seek no further].

Even at the summit of Paradise, the eyes of the poet are on earth; he meets St. Peter and makes him inveigh against the *Curia Romana*, which has distorted the proper ends of the Church:

Non fu la sposa di Cristo allevata  
del sangue mio, di Lin, di quel di Cleto  
per esser acquisto d'oro usata. (*Par.* 27.40-42)  
[The spouse of Christ was not nurtured on my blood and that of Linus and  
of Cletus].

In this same Canto, the poet openly declares the second part of his specific mission, which was anticipated in *Inferno* (Canto 2). In *Paradiso* (17.124-42), Cacciaguida urges Dante to speak the truth to politicians; in Canto 27, Peter orders the visionary, once he returns on earth, to speak and tell the truth to clerics:

E tu, figliuol, che per lo mortal pondo  
ancor giù tornerai, apri la bocca,  
e non asconder quel ch'io non ascondo. (*Par.* 26.64-66)  
[And you, my son, who, because of your mortal weight will again return  
below, open your mouth and do not hide what I hide not]

If Dante had a vision, this was the vision of the universal society, seen as *Ecclesia*, "the Bride of Him who, with loud cries, espoused her with the blessed blood" (*Par.* 11.32-33), who has been turned into a "whore" by temporal power. Throughout his works, Dante is obsessed by this vision and makes himself the advocate who pleads the cause of the "Bride" by showing her human-divine nature – the foundation in which the political and religious powers are grounded.<sup>30</sup>

However, even though the poet did not have a special vision, any poetic intuition may be defined as a vision. When Dante, following tradition, asserts that *ars* is first "in mente [...] artificis" (*Mon.* 2.2), this first stage in the process of creating a piece of art is nothing else but an object of an intellectual vision,<sup>31</sup> that is, a clear perception of a (philosophical, theological, social, political, moral) reality inspired either by God or by *scientia*:

O imaginativa [...]  
 chi muove te, se 'l senso non ti porge?  
 Moveti lume che nel ciel s'informa,  
 per sé o per voler che giù lo scorge. (*Purg.* 17.12-18)  
 [O imagination...  
 who moves you if the sense affords you naught? A light moves you which  
 takes form in heaven, of itself, or by a will that downward guides it].

Dante's theory of *scientia*, *ingenium* and *ars* suggests that any kind of truth present in the poet's mind will not be rigorously demonstrated, but rather imaginatively interpreted and faithfully represented.

(3) In the philosophical context of the Middle Ages, a literary product, as any work of art, was modelled on the ontological reality; it was supposed to be endowed with four metaphysical causes.<sup>32</sup> For Dante, the formal cause or the true good is "la sentenza" (= "la bontade"), that is, the "best conceptions;" the material cause or the body, in which the good-form is embedded and through which it manifests itself, is made of rhetorical signifiers or verbal artistry ("la bellezza di ciascun sermone"); the efficient cause is the "trovatore" artist; and the final cause is the fruition of the reader. Dante admits a double fruition. The first consists of the intellect apprehending "la bontade [...] ne la sentenza" (notice "ne" not "de"). This fruition is intellectual and is defined as "supremely delightful" (*Conv.* 2.11.4). The second is the aesthetic pleasure of the senses. Rhetoric or the material cause of poetry, therefore, is analogous to the beautiful, the visible ornament of nature ("la bellezza è ne l'ornamento de le parole," *Conv.* 1.11.4). It means that "fictitious words," "allegorical images," and "cloak of these fables" are aesthetic form or *modi essendi* – a glass-body through which the true good shows itself. Hence, the dramatization, or the body provided by the artist, must be both "appropriate" ("est enim exornatio alicuius convenientis additio," *DVE* 2.1) and "suitable" to the "bontade."

"The bad disposition of the matter" renders even a good form defective (*Conv.* 3.4.7). However, as the body is not the soul, but makes one substantial unity with it, so rhetoric makes one substantial unity with its soul, the thought.

The above discussion leads to two relevant questions: first, what is the impact of the signifier on the signified? does the aesthetic form show the meaning faithfully or does it function like a magic mirror reflecting a polyvalent, sometimes contradictory meaning? Second, does the poetics of *honestum* imply that poetry must be moral in order to be perfect?

First, the act of writing is to translate the *verbum mentis*, that is, to transfer the idea into visible, written word. Dante makes a clear-cut distinction between the author's written "vera intenzione" and the reader's interpretation: "E con ciò sia cosa che la vera intenzione mia fosse altra che quella che di fuori mostrano le canzoni predette" ("And since the meaning I really intended to convey in the canzoni mentioned above was other than the obvious"), *Conv.* 1.1.18.<sup>33</sup> The poet, in fact, is aware that any interpretation, even one made by ourselves to turn our ideas into words, must be carefully checked, since the language, as a system of signs, is what "is seen to have meaning according to a conventional institution" ("significare videtur ad placitum" *DVE* 1.3.3).<sup>34</sup> The author conveys a meaning through linguistic signs which must be deciphered by the reader in order to meet as close as possible the author's "vera intenzione," the form of the word.<sup>35</sup> However, differently from a scientific presentation, ideas in poetry, elaborated by the poet's imagination, are represented through rhetorical forms which may misrepresent them.

Aware of the distance between image and referent,<sup>36</sup> the author of the *Convivio* warns poets how a system of rational signs must imitate natural *ornatum*, which is based on the golden rule of *convenientia*. The poet requires that any  *fictio* must be transparent as a veil, that is to say, the dichotomy between signifiers and signified must be minimized as much as possible. Hence, disharmony between the two components would be either like lovely women who are "in a crowd with ugly ones" or "like a coarse woman dressed up in silk or cloth of gold" (*DVE* 2.1.10). For Dante, the principle for evaluating a literary "sermone" reads as follows:

Ciascuna cosa è virtuosa in sua natura che fa quello a che ella è ordinata; e quanto meglio lo fa tanto è più virtuosa. [...] Così lo sermone [...] è ordinato a manifestare lo concetto umano, è virtuoso quando quello fa, e più virtuoso quello che lo fa di più. (*Conv.* 1.5.11-12)

[A thing is virtuous with respect to the nature it possesses when it performs the operation to which it is ordered; the better it performs this, the more virtuous it is. ... Similarly with speech, it is ordered to give expression to the ideas conceived by the human mind; so it is virtuous when it performs that function, and the more fully it does so, the more virtuous it is].

In Dante's view, therefore, any literary work, whether fictional or historical, is a reticulated system of signs conventionally chosen to make possible human communication (DVE 1.2.1-2). *Locutio*, either oral or written, is an "instrument" ("instrumentum nostre conceptionis," DVE 2.1.8) both rational and sensitive ("rationale signum et sensuale," DVE 1.3.2); such instrument must reflect the thought as closely as possible. In this view, while the fable of the "selva oscura," the pilgrim's meeting with beasts, the Vestibule of Hell, are structures created by the poet, in context they are designed to generate a truth regarding the misuse of the "greatest gift" of freedom.

However, given the instrumental nature of verbal artistry, Dante is aware that a writer's mind may misuse the "rationale signum et sensuale." Jason's "parole ornate" and Ulysses's selfish rhetoric may be part of a beautiful discourse well organized and persuasive, but hiding a deceptive intention. For our poet, a 'bad lie' is any *istoria*, in poetry or prose, whose rhetorical signs ("parole fittizie") and meanings are constructed in such an intentional and logical way as to deceive and distort the human mind and create social victims. Beyond Jason and Ulysses, another instance of this rhetoric is Boniface's discourse to Guido da Montefeltro. Hence, with George A. Kennedy I would agree that rhetoric is "neither good nor bad; only men are good and bad" (33). There is no proof to demonstrate that Dante has betrayed his commitment to "treat of the good." His vision of historical society, seen as a *corpus politicum* which must be governed by two independent authorities (religious and civil), has turned out to be true and modern.

As for the second question: since Dante avers that an honest work deals with *directio voluntatis* (DVE 2.2.8), would he condemn a work aesthetically valuable in the name of its non-honest subject (*delectabile* or *amoris accensio*, DVE 2.2.8)? As stated earlier, the poet, like all Medieval scholars, distinguishes between a moral judgement and an aesthetic one (*Purgatorio* 26). The aesthetic value of a literary work, seen as an accomplished *res in se*, is contingent on the rhetorical code: the harmonious unity existing between the soul (thought) and the body (rhetoric) of the work. On the contrary, the moral value is judged according to the author's intention, which is determined immoral if it leads the reader astray and moral if it leads the reader to *verum bonum*.

The heart of Dante's poetics, then, is the Stoic notion of *honestum*, reinterpreted within the light of Christian tradition ranging from St. Augustine to St. Albert the Great. *Honestum*, as equivalent to *verum*, *bonum*, *pulchrum*, implies a metaphysical, ethical and aesthetic value. *Honestum* may qualify either a piece of real Nature or also an artificial reality which, like the natural one, is a true, good, beautiful artifact designed to help humans in their process of humanization. In this sense, according to Dante, a poet is honest when his poetical product addresses humans in order "to direct their will." Dante does

not reject an artistic product whose subject is "useful" or *delectabile*, but he states unequivocally the specific difference between the moral quality of 'parlare onesto' – to tell the truth despite the consequences – and the immoral use of 'parole ornate' in order to deceive people for selfish purposes. In his life the exiled poet experienced the consequences of "parlare onesto" and translated his drama in the *Commedia*. I believe, therefore, that Dante wrote the *Commedia* not as a presentation of a new dogmatic truth, but rather as a poetical "treatise of the good" (*honestum*), designed to represent the natural and supernatural process of human actualization (represented by the character of Dante) and, consequently, the tragic irresponsibility of a political and religious class of leaders who acting dishonestly (represented by Ulysses, Jason and others) may turn this process into a temporal and eternal dishumanization.

Northwestern University

## NOTES

- 1 In the *De vulgari eloquentia*, Dante discusses "que maxime sunt maxime pertractanda" in poetry. Among three *maxima* (*utile*, *delectabile* and *honestum*), he chooses *honestum* (2. 2. 7-8).
- 2 The subject of controversy regarding Dante's notion of rhetoric is posed by the role played by Virgil, Ulysses, Jason and others in the *Commedia*. For Teodolinda Barolini 1992, Dante is using the same transgressive rhetoric as his character Ulysses (see *The Undivine Comedy*, especially 17-20 and Chapter 3). Giuliana Carugati goes to the extreme point of the parabolic line of the previous critics. Listing the correspondent structures which link Ulysses to Dante, Carugati exploits (I believe not properly) a passage from Mazzotta's *Dante, Poet of the Desert*; she writes: "Non è solo Ulisse, colui che a Troia ha rubato il simulacro della sapienza, a dimorare, nell'aria morale della frode pretendendo di possedere la sapienza (79): Dante stesso, l'uomo-poeta Dante, il Dante fabbricatore di storie non vere, di questa storia non vera, mentre invoca Minerva e si vanta di essere sulla via della sapienza (il <<pan degli angeli>>), sa di non avere altro appoggio che la propria fragile parola" (101).
- 3 For the traditional quarrel between fiction and truth, I consulted *Medieval Literary Theory* (113-64; 373-438).
- 4 "Nel datore adunque dee essere la provvidenza in far sì che de la sua parte rimagna l'utilidade de l'onestade, che è sopra ogni utilidade, e far sì che a lo ricevitore vada l'utilidade de l'uso de la cosa donata" (*Conv.* 1.8.8).
- 5 To my knowledge, no one has focused on the notion of *honestum* as an attribute qualifying Dante's poetics. By 'poetics' I mean the code of principles according to which a poet adjusts his activity in order to produce a specific kind of poetry. In this sense, the substantive adjective *honestum* differentiates Dante's poetical product from a poetry grounded on the "useful." The poetics of *honestum* gives impetus to a literature seen as the fruit of a friendly relationship between an honest poet and his society; this relationship, however, must be solidly grounded on the honest love; on the contrary, literature becomes like a beautiful "whore" ("meretrice") whose purpose is to "gain money" (*Conv.* 1.9.5): "E a vituperio di loro dico che non si deono chiamare litterati, però che non acquistano la lettera per lo suo uso, ma in quanto per quella guadagnano denari o dignitate," *Conv.* 1.9.3); (I declare to their shame that they do not deserve to be called educated, since they do not acquire education for its own sake, but only as a measure to gain money and status".

- 6 By "prophet," I mean Dante's "desire to give instruction" ("desiderio di dottrina dare," *Conv.* 1.2.15) designed to restore a new socio-political-religious order. See Kleinhenz (37-55; esp. "Prophecy and Politics" 43-45). For other opinions about the attribution of Prophet to Dante, see Nardi; Gomi.
- 7 As Rosario Assunto notes "[il] vocabolo e.[estetica]... solo nell'età moderna ... viene impiegato per designare la teoria filosofica del bello (che in antico era una parte della metafisica) e quella dell'arte, che dalla metafisica del bello era in antico separata" (750). I would like to underscore that medieval philosophers, concerned with the notion of art, considered the artistic product as an autonomous reality, having in itself its own values independent from the author's intention. The value judgment was grounded on the notion of good (*bonum*) which in Aristotelian terms means completeness and perfection of a process designed to create an artistic product. Indeed, Dante describes the perfect *cantio* ("canzone") as the result of "*actio completa dicentis verba modulatione harmonizata*" (*DVE* 2.8.6). The famous text of St. Thomas (*S. Th.* 1-2. 57. 3) underscores exactly the difference between *bonum appetitus* and *bonum operis*; only the latter is pertinent to the notion of art: "*ars nihil aliud est quam ratio recta aliquorum operum faciendorum. Quorum autem bonum non consistit in eo quod appetitus humanus aliquo modo se habeat, sed in eo quod ipsum opus quod fit, in se bonum est. Non autem pertinet ad laudem artificis, in quantum artifex est, qua voluntate opus faciat, sed quale sit opus quod facit*" ["Art is nothing else but the right reason about certain works to be made. And yet the good of these things depends not on man's appetite being affected in this or that way, but on the good of the work done. *For a craftsman, as such, is commendable not for the will with which he does a work, but for the quality of the work*"]. *Pulchrum* (beautiful), however, was regarded not as a heterogeneous element of "the good of the work," but rather as a sensitive pleasure resulting from the contemplation of the good or completeness of the work ("*pulchrum est quod visu placet*"). *Convivio* 2.11.4 is a confirmation of this theory.
- 8 Barolini reads this passage as follows: "The verb 'trovare' with its technical thrust as the Romance equivalent of 'inventire' informs a passage in the *Convivio* where Dante explicitly opposes men – 'trovatori' – to God, 'fattore' <<però che di queste operazioni non fattori propriamente, ma li trovatori semo. Altri l'ordinò e fece maggior fattore>> ("Re-presenting" 58, n. 4). I believe that, rather than stressing the opposition between God and man which is too obvious, Dante here is describing the role of the "trovatore," as well as his limit. The role of "trovatore" is not to change divine laws, but rather to share his findings with others. In this passage, Dante is repeating an idea which goes back to William of Conches who, commenting on *Timaues's* distinction between *Creator ex nihilo* and *fabricator ex materia*, explains that God created a special creature (human kind) who was purposely provided with reason and intelligence. Through these gifts, man "would search for divine wisdom," would find it, would love what he found, and would imitate what he loved ("*talem creaturam voluit quae ratione et intellectu illam inquireret, inquirendo inveniret* [inquire to find or discover], *inventam diligeret, dilectam imitaretur*" (*Glosae super Platonem* 116). The finder must share his discoveries by teaching and writing ("Et ea quae invenit, *scripto et voce alios docuit*: et sic philosophia inventa est. Visus igitur est causa philosophiae," *Glosae super* 252). In the *Purgatorio* 10, Dante properly calls God "fabbro" [*fabricator*] for the "Fattore" neither creates a new matter from nothing nor makes the marble speak. He uses the marble as an instrument of communication and purification. See also West.
- 9 Freccero resorts properly to St. Paul (2 *Cor.* 3.3-6) and to St. Augustine (*De Doctrina Christiana*) to explain Dante's theory of signs (100). Contrary to *Inferno* and *Purgatorio*, Freccero referring to Chiarenza sees the "figure of the eagle" as "an anti-character" (213). Dante goes from a "corporeal sign" to a mere sign expressing "the words of a text from the Bible" (214). Barolini focuses on "the principles of mimesis as they apply to Dante and to his art.... By proposing an art that surpasses nature, Dante proposes an art that is capable of going beyond verisimilitude or representation, to become presentation, the 'ver' ("Re-presenting" 43). Undoubtedly, Dante proposes an art which must 'present' the "vero" as a poetical re-presentation, that is, "the sentenza," must be communicated through "*fictio rhetorica musicaque poita*: (*DVE* 2.4.3). In other words, Dante proposes an art that must be *veri-similis*, that is to say, an art which must "nostre menti

nucleare aliis conceptum" effectively (*DVE* 1.1.3). In this sense, Dante resorts to the synaesthetic art of "visibile parlare," and foresees our modern cinematic art. The *Commedia* is still the object of admiration, because the author has succeeded in creating a kind of art which represents the truth in a such way that it makes the reader get involved in the situation. We do not know what the *Inferno*, the *Purgatorio* and the *Paradiso* look like, but we do know the philosophical and biblical sources from which the "trovatore" drew the truth of those kingdoms. One may think that the real *Inferno*, *Purgatorio* and *Paradiso* are not identical to Dante's; but his/her imagination enjoys the *Commedia* for s/he sees it as a close picture of a reality which may not be different from that described in Revelation.

- 10 St. Thomas distinguishes between "recta ratio practica and recta ratio speculativa": the former is *Prudentia*, whose purpose is to direct our acts to their specific moral ends ("Ratio autem eorum quae sunt agenda propter finem est ratio practica," *S. Th.* 2.2.47); the latter is *Ars*, which is not designed to direct human acts to their ends ("in quibus non sunt viae determinatae perveniendi ad finem"), but to shape the concept in a suitable form, like a syllogism or a sentence and so on ("ratio speculativa quaedam facit, puta syllogismum, propositionem et alia huiusmodi," *Ibid.* ad tertium). For Dante, poetry is the synthesis of both speculative (the verbal artistry) and practical (the true-good): the former attracts the human mind, the latter directs it. Hence, the artistic work belongs both to a speculative category and to a practical one.
- 11 Dante's notion of art is obviously medieval, but in some aspects it is original. *Ars* is *recta ratio* ("right reason") directing the artistic activity towards its objective. The artistic product is the synthesis of both speculative (natural and supematural science) and practical activity. Practical activity or right reason directs the imaginative activity ("ingegno") in its process of conceiving the artistic product, the beauty (*pulchrum*), that is, the artistic representation of the natural or supernatural conceptions. Mechanical arts (grammar, rhetoric, music) concern the mechanical execution by which the internal vision of the true-good is made visible, beautiful and pleasurable. By calling for "science, genius and art" as the essential features of a poetical activity, Dante suggests that the liberal arts of the "Trivium" (*Trivium* = grammar, rhetoric and logic) and "Quadrivium" (*quadrivium* = arithmetic, geometry, astronomy and music), plus natural science, (physics and metaphysics), moral science and "divina scienza" constitute the source of a poet, because a poet is at the same time a scientist and an artist. Mazzotta grounds his impressive book *Dante's Vision and the Circle of Knowledge* on this Dantean encyclopedic vision of poetry.
- 12 Erich Auerbach makes Plato responsible for the "parusia" of the idea within the things; "proprio lui [Plato] gettò il ponte sull'abisso tra poesia e filosofia ... La sua dottrina pose ai poeti il compito di poetare filosoficamente" (7). It is my conviction that the Platonic message was captured by William of Conches. In his works, especially in *De Philosophia Mundi*, William, as Gregory has pointed out, performs a *reductio artium ad philosophiam* (270). For the Chartrian, *eloquentia* and *cognita* ("knowledge") are species of the same science, in that science implies both knowledge and the skill to reveal it with ornament ([*Eloquentia* and *cognita*] "dicuntur species scientie quoniam in istis duobus est omnis scientia, scilicet in cognoscendo res et cognitatas proferendo ornamate" [*Glosae in Boethium* 57-58]). Dante's poetics is rooted in the Neoplatonic theory as expounded by William of Conches. Even though the poet distinguishes *cognita* ("sentenza") and *eloquentia* ("bellezza") in two different categories (doctrinal and rhetorical) and affirms the superior value of the former, he holds that both are components of the same reality ("e l'una e l'altra è con diletto").
- 13 In this sense, the pilgrim addresses Virgil: "O tu ch'onori scienza e arte" (*Inf.* 4.73). "Scienza" is a speculative *actio*; Virgil is the symbol of wisdom in act; and "arte," the practical activity (*factio*), refers to Virgil as the "the master" of "the fair style" ("del doce stile") and of "the fair speech" ("parola orata"). In this sense, poetry is the product and synthesis both of *recta ratio agibilium*, acting wisdom and *recta ratio factibilium*, that is, the poetical organ made by right reason in order to make the enlightening wisdom sweet and attractive. For the different meanings of "arte" in Dante's works see Salsano.
- 14 The question whether poetry produces a lie or a truth goes back to Plato; but, in the Middle Ages, mythographers, like Fulgentius (*Mitologiarum Libri Tres*), Albericus *Lundonensis* (*De Diis*

*Gentium et Illorum Allegoris*), Arnulf of Orlean (*Allegorie super Ovidii allegorias*), collected, analyzed and interpreted fables and myths as veils hiding rational and supematural truths. As Curtius has shown, "Aquinas' s theory of knowledge and of art ... made the quarrel flare up again" (220-21). However, the debate between the advocates of poetry-theology, Giovanni del Virgilio and Albertino Mussato, and their opponent Giovannino of Mantua shows a kind of confusion between the Aristotelian word "theologians" (which means authors who dealt with gods or the divine origin of poetry; for Cicero, poetry is divine in its origin) and theology as the science of Revelation. There was confusion especially between the notion of theology as a science producing a theological truth and theology as a poetical representation of a revealed truth. The debate, therefore, did not reach any conclusion. It is my impression that a kind of confusion is still present in some modern criticism focusing on Dante's *modus tractandi* in the *Commedia*: Is Dante's story poetical or theological? Scholars who believe in the authenticity of Dante's letter to Can Grande della Scala are split: for some the *Commedia* is a theological allegory not different from the Bible; for others it is a rhetorical presentation of a truth which is ultimately unknown. I believe that the *litterale istoria* is the substantial unity of the "thought" (*intellectus*) and its "written signs" (*signa scripta*). These signs, however, fall short of expressing the breadth of thought. Rhetorical figures, like metaphors or allegories, originate in this theory; they are extensions of *signa* to reach and express other areas of thought: "Multa namque per intellectum videmus quibus signa vocalia desunt: quod satis Plato insinuat in suis libris per assumptionem metaphorismorum; multa enim per lumen intellectuale vidit que sermone proprio nequivit exprimere" (*Epist.* 13.84). Hence, a poetical story is made of *signa* and other rhetorical devices to represent a philosophical and theological truth. This theory goes back to Macrobius who describes a real and honest *narratio fabulosa* as "sacrarum rerum notio sub pio figmentorum velamine honestis et tecta rebus et vestita nominibus enuntiatur" (78). Thus, the allegory of the she-wolf or the character of Farinata or the pilgrim's journey are signs designed to utter the amplitude of the poet's thought. Dante's insistence on the fact that "literal sense must always be accorded primacy, as the one in whose meaning all others are contained" (*Conv.* 2.1.8) implies what I have defined as the substantial unity between the vocal, rhetorical images and its true meaning. Among others see Hollander, *Allegory* and "Dante"; the author examines a vast production of criticism regarding this subject; Mazzotta *Dante, Poet of the Desert* (esp. chapters two and six); Barolini, *The Undivine Comedy* (esp. chapters 1, 3 and 10); and "The Cangrande dispute."

- 15 Hollander properly observes: "medieval treatises in poetics, often bearing the title *De Poetria*, or something similar, are principally handbooks for the young students of poetry" ("Dante" 91).
- 16 "Sciendum est igitur quod, *quemadmodum ars* in triplici gradu invenitur, in mente scilicet artificis in organo et in materia formata per artem, *sic naturam* in triplici gradu possumus intueni" (*Mon.* 2.2.2).
- 17 "Est enim natura in mente primi motoris, qui Deus est; deinde in celo, tanquam in organo quo mediante similitudo bonitatis eterne in fluitantem materiam explicatur" (*Ibid.*).
- 18 Talking of the "best subject matters" ("optima digna") of poetry, the author writes: "Ad quorum evidenciam sciendum est quod sicut homo tripliciter spiritus est, videlicet vegetabili, animali et rationali triplex iter perambulat." From this anthropological principle, Dante draws the rule to distinguish three genres of poetical arguments: *utile*, *delectabile* and *honestum*. (*DVE* 2.2.6-7).
- 19 As Marti points out, Dante and his contemporaries saw in the human compound "a profound unity between the inner world and its external manifestations" ("profonda unità [...] nel composto umano, tra il mondo intimo e le sue manifestazioni sensibili" [155]).
- 20 This passage from *De Finibus* is also quoted by G. Busnelli and G. Vandelli 1964. 63, n. 5.
- 21 "vitium [...] corruptum in eis bonum naturae" *De civitate Dei* 12.3.
- 22 English translations of the original text are mine.
- 23 We do not know whether Dante ever read *Summa de bono*; what we do know, however, is that his philosophical principles regarding the metaphysical, psychological and moral aspects of the good are clearly present in the *Summa*. If not directly, Dante depends on Philip the Chancellor through the mediation of St. Albert's works. Philip's influence on Albert the Great's *De natura boni* and *De bono*, the *Anonymous Summa Duacensi* and *De Bonitate Divinae Naturae* (which is the

- third treatise of *Summa Theologiae* by Alexander De Hales) is indeed remarkable.
- 24 Dante describes the *energeia* of human nature as follows: "questo seme divino [...] ne l'anima incontanente germoglia, mettendo e diversificando per ciascuna potenza de l'anima secondo la essigenza di quella. Germoglia dunque per la vegetativa, per la sensitiva e per la razionale; e disbrancasi per le virtù di quelle tutte, drizzando quelle tutte a le loro perfezioni, e in quelle sostenendosi sempre, infino al punto che, con quella parte de la nostra anima che mai non muore, a l'altissimo e gloriosissimo seminadore al cielo ritorna" (*Conv.* 4.23.3).
  - 25 *De Natura Boni* was composed in Germany around 1236. *De bono* was written in Paris between 1240 and 1248 and constitutes the last part of a series of philosophical treatises entitled *Summa de Creaturis*. English translations of the original text are mine.
  - 26 "O misera, misera patria mia! quanta pietà mi stringe per te, qual volta leggo, qual volta scrivo cosa che a reggimento civile abbia rispetto" (*Conv.* 4.27.11).
  - 27 To the question: "Why did Dante Write the *Commedia*?", Barolini answers by stressing these very points.
  - 28 "orrevol gente" (72) "O tu ch'onori scienza e arte" (73), cotanta onranza" (74), l'onrata nominanza" (76), "Onorate l'altissimo poeta" (80) "fannomi onore" (93), "e più d'onore ancora assai mi fenno" (100).
  - 29 Dante's definition of his *Commedia* as a "poema sacro" is not designed to identify it as a Book of Revelation. The origin of this definition is in Aurelius Theodosius Macrobius's *Commentarium*. This author distinguishes *narratio fabulosa*, based on a mere *factio*, from *narratio fabulosa* based on "*sacrarum rerum notio*" (78). In the *Purgatorio* 29.100-105, the poet is not asserting that St. John deviates from Ezekiel and agrees with Dante; on the contrary, by stressing that "Giovanni è meco," Dante means "Giovanni mi sostiene," that is, St. John's authority is the foundation of my belief.
  - 30 I expand on this theme in "The True Donna Gentile".
  - 31 St. Thomas concludes his *Questio* on visions and prophecies with the following statement: "In singulis temporibus non defuerunt aliqui prophetiae spiritum habentes, non quidem ad novam doctrinam fidei depromendam, sed ad humanarum actuum directionem" ("At each period there were always some who had the spirit of prophecy, not for the purpose of setting out new doctrines to be believed, but for the governance of human activity," 2-2.174).
  - 32 On the four metaphysical causes was based the *accessus ad auctores*. See Minnis *Medieval Literary Theory and Criticism* (especially 15-28 and 28-33).
  - 33 The poet is asserting that his "vera intenzione" was present in the canzone, but the form or the body was not subtle; therefore, it was hard for the readers to grasp "la bonitate".
  - 34 One of St. Thomas's definition of sign is: "signum autem est per quod aliquis devenit in cognitionem alterius" *S. Th.* 3.62.
  - 35 In the Middle Ages, the noun 'form' had a polysemic value; it was used to mean the external configuration of something or someone. In this sense, Dante says: "Queste cose visibili, sì le proprie come le comuni in quanto sono visibili, vengono dentro a l'occhio -non dico le cose, ma le forme loro" ["Whether strictly speaking or commonly visible, all things – or rather *not the things themselves but their forms* – come into the eye"] (*Conv.* 3.9.7). Form, meaning the essence of something, is the specific difference determining the nature of any individual reality. The Creator of these forms is God ("Ciascuna forma sostanziale procede da la sua prima cagione, la quale è Dio") but according to St. Thomas, analogically speaking an artist too is a producer of specific forms: "artifex enim producit determinatam formam in materia, propter exemplar ad quod inspicit, sive illud sit exemplar ad quod extra intuetur, sive sit exemplar interius mente conceptum" [For an artificer produces a determinate form in matter by reason of the exemplar before him, whether it is the exemplar beheld externally, or the exemplar interiorly conceived in the mind," (*S.Th.* 1. q. 44. a.3). For Dante, the specific form, i.e., the essence of poetry, is the thought, which is "goodness" ("la bonitate"); whereas, the external form is its visible beauty, made of linguistic sounds. For the Florentine poet, however, there must be a close link between *conceptiones* and *loquela*; both must be *optime* ("optime conceptiones non possunt esse nisi ubi scientia et ingenium est; ergo optima loquela non conveniet nisi illis in quibus ingenium et scientia

est," *DVE* 2.1.8). As stated, even though Dante distinguishes the moral category from the aesthetic, and confers more value to the former, he claims their inseparability in order to create a perfect piece of art. Barolini (*The Undivine Comedy*) infers the notion of form from the phrase "Anzi è formale" (*Par.* 3.79) which means "Anzi essenziale." She continues: "form, in this sense, is not less deep than metaphysics; it is not abstractable as a surface value." She privileges "form over content;" but, at the same time, she claims that her reading differs from "earlier formal readings, essentially stylistic, in that, in my reading form is never disengaged from content." Through this methodology, Barolini attempts to put Dante on trial, because she finds that the poet "ideologizes form in such a way as to draw [her] attention from it to the ideology it serves" (17). Barolini has reached the profound meaning of Dante's notion of art, but misses the essential point: Dante's art is inseparable from "science" and "genius." Dante's art is his ideology enucleated in artistic forms. Greek, Etruscan and Roman arts are "ideologized forms," that is, through their visible and pleasurable beauty, they direct our mind to their religious, social and political substrata. The more we understand the nature of the soil in which they are rooted, the more we appreciate and enjoy the art itself. However, the point Barolini misses is essential: Dante's *Commedia* is divine not because its subject matter is dogma, but because the poet was able to filter the dogma through his imagination and feelings. In other words, the *Commedia* is artistically divine because Dante's genius – or his *humanae naturae deus* (Horace, *Epist.* 2.2.187) – was able to turn the invisible world into a visible one and show it as the real divine world made of the same philosophical and theological truths.

- 36 I would extend Mazzotta's interpretation of Dante's notion of allegory in the *Commedia* to this chapter of the *Convivio*. Mazzotta writes: "L'antropomorfismo -con le sue varianti come prosopopea o *fictio personae*, che sono le figure dominanti della *Divina Commedia* e sono comuni ai testi sacri e profani, - postula la continuità mimetica tra l'universo di segni ed immagini e il mondo delle essenze; ma esso è la simultanea conferma della distanza che vige nel cuore delle immagini tra l'immagine e il suo referente" ("Teologia" 107).

## WORKS CITED

- Alain de Lille. *De Planctu Naturae*. Ed. Thomas Wright. *Anglo-Latin Satirical Poets of the Twelfth Century*. 2 vols. London, 1872. 2.429-522.
- Albert the Great, Saint. *De Bono*. Monasterii Westfalorum: Aedibus Aschendorff, 1951.
- Alighieri, Dante. *Opere Minori*. 1.1. *Vita Nuova*. Ed. Domenico De Robertis e Gianfranco Contini. Milano-Napoli: Ricciardi, 1984.
- . *Opere Minori*. 2. *De vulgari eloquentia*. Ed. Pier Vincenzo Mengaldo. Milano-Napoli: Ricciardi, 1979.
- . *Opere Minori*. 1.2. *Convivio*. Ed. Cesare Vasoli e Domenico De Robertis. Milano-Napoli: Ricciardi, 1988.
- . *La Divina Commedia*. Ed. Giorgio Petrocchi. Torino: Einaudi, 1975.
- . *The Divine Comedy*. Trans. Charles S. Singleton. 3 vols. Princeton: Princeton UP, 1970-77.
- . *Dante's Vita Nuova*. A Translation and an Essay by Mark Musa. Bloomington-London: Indiana UP, 1973.
- . *The Banquet*. Trans. Christopher Ryan. Stanford: Alma Libri, 1989.
- Aquinas, St. Thomas. *Summa Theologiae* (Latin Text and English Trans.). Blackfriars Edition. New York: McGraw-Hill, 1964.
- . *Questio. Summa Theologiae*. (Latin and English Trans.). 2-2. 174 Eyre & Spottiswoold: McGraw-Hill Book Comp., 1964.
- Assunto, Rosario. "Estetica." *Enciclopedia Dantesca*. 2: 750-52.
- Auerbach, Erich. *Studi su Dante*. Milano: Feltrinelli, 1979.
- Augustine, Saint. *De Civitate Dei*. Ed. B. Dombart. Stuttgart: B.G. Teubner, 1981.
- Barolini, Teodolinda. *The Undivine Comedy: Detheologizing Dante*. Princeton: Princeton UP, 1992.
- . "Re-presenting What God Presented: The Arachnean Art of Dante's Terrace of Pride."

- Dante Studies* 105 (1987): 43-62.
- . "Why did Dante Write the *Commedia*? or the Vision Thing." *Dante Studies* 111 (1993): 1-8.
- Busnelli, Giovanni and Giuseppe Vandelli. *Il Convivio*. 2 vols. Firenze: Felice Le Monnier, 1964.
- "The Cangrande dispute." *Lectura Dantis*. 14-15 (1994): 61-115.
- Carugati, Giuliana. *Dalla menzogna al silenzio*. Bologna: Il Mulino, 1991.
- Chiarenza, Marguerite. "The Imageless Vision and Dante's *Paradiso*." *Dante Studies* 90 (1972): 77-91.
- Cicero, Marcus Tullius. *De Finibus Bonorum et Malorum*. Libri quinque. Ed. I. O. Nicolaus Madvigius. Hauriae: Impensis Librariae Gildendaliae, 1876.
- . *De Inventione: De optimo genere oratorum*. Ed. Thomas E. Page et. al. Cambridge: Harvard UP, 1949.
- Curtius, Ernst Robert. *European Literature and the Latin Middle Ages*. Trans. Willard R. Trask. Princeton: Princeton UP, 1953.
- De Bruyne, Edgar. *Etudes d'Esthétique Médiévale*. Brugge: De Tempel, 1946. 153-88.
- Enciclopedia dantesca*. Dir. Umberto Bosco. 6 voll. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970-78.
- Freccero, John. *Dante: The Poetics of Conversion*. Ed. Rachel Jacoff. Cambridge: Harvard UP, 1986.
- Gomi, Guglielmo. "Spirito profetico duecentesco e Dante." *Lecture Classensi*. Ed. Maria Corti. 13 (1984): 49-68.
- Gregory, Tullio. *Anima mundi: La filosofia di Guglielmo di Conches e la Scuola di Chartres*. Firenze: Sansoni, 1955.
- Hollander, Robert. *Allegory in Dante's Commedia*. Princeton: Princeton UP, 1969.
- . "Dante Theologus-Poeta." *Dante Studies* 94 (1976): 91-136.
- John of Garland. *The Parisiana Poetria*. Ed. Traugott Lawler. New Haven and London: Yale UP, 1974.
- Kennedy, George A. *Classical Rhetoric and its Christian and Secular Tradition from Ancient to Modern Times*. Chapel Hill: U of North Carolina P, 1980.
- Kleinhenz, Christopher. "Virgil, Statius, and Dante: An unusual Trinity." *Lectura Dantis Newberryana*. Evanston: Northwestern UP, 1988. 37-55.
- Macrobius, Aurelius Theodosius. *Commentarium in Somnium Scipionis*. Libri duo. Ed. Luigi Scarpa. Padova: Liviana Editrice, 1981.
- Marti, Mario. "Onesto." *Enciclopedia Dantesca*. 4: 154-56.
- Mazzotta, Giuseppe. *Dante, Poet of the Desert: History and Allegory in the "Divine Comedy"*. Princeton: Princeton UP, 1979.
- . "Teologia ed Egesi Biblica." *Dante e la Bibbia. Atti del Convegno Internazionale promosso da "Biblia"*. Ed. Giovanni Barblan. Firenze: Olschki, 1988. 95-112.
- . *Dante's Vision and the Circle of Knowledge*. Princeton: Princeton UP, 1993.
- Medieval Literary Theory and Criticism*. Ed. Alastair J. Minnis and A. B. Scott. Oxford: Clarendon Press, 1988.
- Nardi, Bruno. "Dante Profeta" in *Dante e la Cultura Medievale*. Roma-Bari: Laterza. 1983. 265-326.
- Padoan, Giorgio. "La <<mirabile visione>> di Dante e l'Epistola a Cangrande." *Il pio Enea, l'empio Ulisse*. Ravenna: Longo, 1977. 30-63.
- Pennacini, Adriano. "Retorica e Poesia." *Atti del 3° Convegno Italo-Tedesco*. Ed. Daniela Goldin and Gianfranco Folena. Padova: Liviana Editrice, 1979. 64-75.
- Philip the Chancellor. *Summa de bono*. Ed. Nicolai Wicky. Berne: Francke, 1985.
- Poullion, Henri. "Le premier Traité des Propriétés transcendantes: La <<Summa de bono>> du Chancelier Philippe." *Revue Néoscholastique de Philosophie Thomiste* 42 (1939): 40-77.
- Salsano, Fernando. "Arte." *Enciclopedia Dantesca*. 1: 397-99.
- Shapiro, Marianne. *De vulgari eloquentia: Dante's Book of Exile*. Lincoln & London: Nebraska UP, 1990.

- 
- Trovato, Mario. "Il Capitolo XII della *Vita Nuova*." *Forum Italicum* 16 (1982): 19-32.
- . "Dante's Poetics of Good: From Phenomenology to Integral Realism." *Annali d'Italianistica* 8 (1990): 232-256.
- . "The True Donna Gentile as Opposed to the Apocalyptic Whore." *Dante Studies* 112 (1994): 177-227.
- West, Rebecca. "X." *Dante's 'Divine Comedy: Introductory readings:II: 'Purgatorio'* Ed. Tibor Wlassics. Special Issue of *Lectura Dantis* 12 (1993): 142-57.
- William of Conches. *Glosae super Platonem*. Ed. Édouard Jeuneau. Paris: J.Vrin, 1965.
- . *De Mundi Philosophia*. PL 172: 39-102.
- . *Glosae in Boethium*. Ed. Charles Jourdain. *Notes et Extraits de manuscrit de la Bibliothèque Impériale*. 20.2. Paris: Imprimerie Nationale, 1862.



# **Volgarizzare o tradurre:**

## **Appunti per una ricerca sulle prime Bibbie italiane a stampa (1471-1545)**

*ANIMA: [...] Dimmi un poco: donde hai tu saputo, che non sai grammatica e non hai studiato, che il lavorare fusse dato da Iddio a' nostri primi padri per penitenza e punizione della disubidienza loro? GIUSTO: O non lo sai tu, che hai tante volte letto meco quella Bibbia che io ho? ANIMA: O come: la intendi tu? GIUSTO: Perché non vuoi che io la intenda? Non sai tu che ella è in volgare? ANIMA: Sì, so. GIUSTO: O perché me ne domandi? ANIMA: Per farti confessare quel che tu hai detto. Ecco dunque che se le scienze e la Scrittura Sacra fussino in volgare, tu le intenderesti.*

*Giovan Battista Gelli (1548)<sup>1</sup>*

### **Premessa**

Uno studio delle prime traduzioni bibliche in volgare italiano è evidentemente da porre in stretta relazione con il più vasto territorio della storia della lingua italiana.<sup>2</sup> Sia le prime versioni manoscritte quanto le numerose successive traduzioni edite a stampa tra xv e xvi secolo mettono in risalto una serie di interessanti questioni tutte da correlare, secondo diverse prospettive, al sorgere di una prima forma di identità linguistica italiana tra Quattro e Cinquecento. Una prospettiva di questo tipo che affronti il problema della lingua a partire dalla fortuna e dall'uso delle versioni del testo biblico deve tenere conto di una serie abbastanza ampia di prospettive di ricerca.

In primo luogo, ci si dovrebbe porre nell'ottica specifica delle decisioni ed intenzioni autoriali, o meglio in questo caso del traduttore/autore. La contemporanea teoria della traduzione (o *traduttologia*) distingue due principali pro-

spettive di approccio al problema del tradurre: l'una viene detta *source-oriented*, l'altra *target-oriented*.<sup>3</sup> Nella prima sarebbe prevalente una particolare attenzione nei confronti del testo originario, per il suo sistema di riferimento storico-contestuale e per la sua specifica lingua e cultura. Nel secondo caso invece, ad essere posto al centro dell'attenzione del traduttore sarebbe il sistema di riferimento linguistico e culturale della lingua di arrivo, vale a dire del sistema in cui il testo viene di fatto ad essere tradotto, e di conseguenza, anche recepito. Per quanto riguarda le traduzioni bibliche in lingua italiana da noi considerate queste due prospettive sembrano in qualche modo convivere sotto due diverse accezioni. Nei testi in questione ci troviamo infatti di fronte a due distinti generi di documentazione in merito all'atto del tradurre. Da un lato abbiamo quelle che si possono definire come delle *esplicite dichiarazioni d'intenti* operate dal traduttore, desumibili e derivabili dall'apparato prefativo degli stessi testi biblici. Evidentemente questo è vero per i soli testi editi a stampa data la pessima condizione della tradizione manoscritta e la caratteristica assenza, nei pochi esemplari manoscritti pervenutici, della definizione di una qualsivoglia figura autoriale (traduttore) e della sua testimonianza. Il fatto rilevante è che in questo ambito ad essere affrontato è in revalenza, se non quasi esclusivamente, il problema tipicamente umanistico e quattrocentesco del rapporto tra lingua latina e lingua volgare, unitamente alla questione dell'utilità o liceità del tradurre dalle lingue sacre (ebraico, greco e latino) nelle volgari (romanze o germaniche che siano). Questa prospettiva può essere intesa come prevalentemente *source-oriented*. Lo sguardo e l'attenzione del traduttore pare essere rivolto alla complessa questione di fornire una volgarizzazione del testo biblico che possa essere utile ai propri potenziali lettori sempre rispettando la lettera del testo originario. Se è vero che questa prima prospettiva non poteva essere assente nel caso di un testo, come quello biblico, in cui la relazione tra la lingua latina e quelle volgari faceva parte di una più ampia discussione teologica e dottrinale, è anche vero d'altra parte che questa non è l'unica problematica connessa alla traduzione biblica.

Esiste infatti un secondo campo problematico che può essere descritto come quello delle più o meno *implicite scelte linguistiche* operate dal traduttore. Queste riguardano evidentemente la scelta della tipologia regionale di italiano di fatto compiuta nel processo di traduzione. Si può ritenere che la scelta di una determinata tipologia linguistica nel sistema di arrivo sia relativamente indipendente da qualsiasi riferimento all'originale, latino, greco o ebraico che fosse. In questo caso si può parlare di una valutazione del problema del tradurre secondo una prospettiva *target-oriented* in cui viene ad essere privilegiata l'attenzione nei confronti del sistema culturale e linguistico di arrivo. Quindi ad essere attivata in questo contesto sarebbe una polemica più Cinquecentesca, in cui rispetto al problema della volgarizzazione latino-italiana viene ad assumere un maggiore rilievo il secondo termine del

rapporto, vale a dire il problema della scelta e definizione di una norma linguistica italica (parte rilevante della canonica *questione della lingua*).<sup>4</sup>

Ma esiste anche un ambito che possiamo definire come più specificamente *extratestuale* correlato alla più generale questione, d'ambito dottrinale, riguardante l'uso del volgare e delle volgarizzazioni nella comunicazione religiosa. Tale questione percorre l'intera storia del cristianesimo nel difficile periodo compreso tra i secoli xv e xvi, coinvolgendo più ampie problematiche, come quelle riguardanti i rapporti con le chiese riformate, o allo stesso tempo il problema delle relazioni con le nuove culture (e le nuove lingue) aperte dalle grandi scoperte geografiche, potenziale terreno di nuove forme di evangelizzazione. A questo più ampio tema è anche legata la questione dell'uso del volgare nella liturgia e nella predicazione.<sup>5</sup> Nel nostro caso, di una ipotesi di indagine sui rapporti tra la fortuna delle traduzioni bibliche e la storia della lingua, viene ad assumere quindi una particolare rilevanza l'uso che dei testi volgarizzati, manoscritti e a stampa, veniva fatto nella *predicazione* e nella *lettura*. Nel caso della predicazione ci troviamo di fronte ad un canale d'uso del testo biblico in lingua volgare stretto tra due diverse forme di chiusura istituzionale.<sup>6</sup> Da un lato troviamo infatti le risultanze ufficiali delle summenzionate discussioni riguardanti il problema generale dell'impiego del volgare in ambito dottrinale, dall'altro si colloca invece la rigida definizione di cosa si dovesse intendere per *ars sermocinalis*, vale a dire la specifica articolazione della retorica religiosa nel campo della predicazione.

Sul piano delle pratiche di lettura abbiamo invece una prospettiva più ampia e meno rigidamente strutturata. A parte l'uso del testo biblico nella liturgia, in cui il privilegio del testo della *Vulgata* pare non essere mai stato realmente intaccato, esistono una serie di pratiche ed usi del testo biblico, in particolare in ambienti laici ed eterodossi, legati alle più disparate modalità di lettura.<sup>7</sup> In questo caso l'interesse precipuo riguarderebbe la connessione tra le diverse pratiche di lettura, *dirette o mediate*,<sup>8</sup> e la specifica fortuna del testo biblico nelle sue versioni nei volgari italiani.

Dalla proposta di questo ampio disegno emergono tre specifici distinti territori. In primo luogo quello delle scelte linguistiche e dottrinali del traduttore, sorta di ambito *idiolettale* o della *poetica* personale del traduttore medesimo. Legata a queste scelte, ma solo in parte, è la più generale tradizione delle teorie linguistiche connesse alla *questione della lingua* e alla *questione delle volgarizzazioni*. L'ultimo settore, forse il più ampio perché coinvolge una ricerca d'ambito etno-storico, è quello della *prassi*, o meglio delle diverse pratiche di fruizione dello scritto connesse alla presenza di testi in lingua volgare, nel nostro caso del testo biblico.

Nelle pagine a seguire affronteremo direttamente solo una delle relazioni a cui si è fatto in precedenza cenno, vale a dire quella attinente alle personali scelte esplicite del traduttore riguardo alla propria operazione di volgarizza-

zione. In realtà anche gli altri due piani, quello della scelta linguistica e quello della prassi, verranno ad essere coinvolti, anche se in modo derivato. Il problema della relazione tra latino e lingua volgare verrà infatti esaminato a partire da quanto sostenuto dai traduttori nelle prefazioni alle loro stesse traduzioni.<sup>9</sup> Ma la loro esposizione è di fatto fondata sulla rappresentazione o istituzione di un particolare genere di rapporto con il proprio potenziale lettore. Nello spazio liminare o di confine dell'apparato prefativo si gioca infatti l'instaurazione o attivazione di quello che in termini metaforici viene definito come *patto di lettura*. Quindi il tipo di relazione e la forma assunta dal simulacro del proprio lettore corrisponde (o meno) alla valutazione pragmatica compiuta dal traduttore della propria opera di traduzione/volgarizzazione. In termini più semplici, la rappresentazione fornita dal traduttore nell'apparato prefativo del proprio ipotetico lettore ci parla anche della sua valutazione della questione teorica del volgarizzare espressa in termini pragmatici. Le domande che più o meno implicitamente propone il traduttore sarebbero le seguenti: a chi dovrebbe corrispondere questa mia faticosa opera di traduzione? Quale pubblico devo dare per presupposto? Quale forma di lettura devo ritenere sia possibile (o lecita) a partire dal testo da me tradotto?

## 1. Il campo

Il campo di ricerca su cui concentreremo la nostra attenzione comprenderà le Bibbie in traduzione italiana *a stampa* editate nel periodo 1471-1545. Quindi, volendo racchiudere in una formula i limiti storici e temporali della ricerca, potremmo dire che ci interesseremo a testi biblici post-gutenberghiani ma comunque pre-tridentini. Cerchiamo ora di esplicitare le motivazioni di tali limitazioni.

Da un lato abbiamo già fatto cenno riguardo alle particolari condizioni in cui la tradizione biblica manoscritta volgare ci è pervenuta. Infatti, sebbene esista un sostanziale accordo sul fatto che versioni italiane del testo biblico debbano essere già esistite a partire dalla metà del secolo tredicesimo, i pochi frammentari manoscritti in nostro possesso non risalgono oltre il quattordicesimo.<sup>10</sup> Risulta evidente il fatto che le condizioni materiali di trasmissione del testo nel regime comunicativo manoscritto non consentono di potere pensare ad una larga diffusione del testo volgare nei termini che gli saranno consentiti dall'uso della stampa. Non si deve d'altronde dimenticare il fatto che le forme di comunicazione del testo nei secoli XIII-XIV, anche se profondamente diverse da quelle attive nei secoli a seguire, permettevano comunque una certa specifica forma di uso e diffusione. Da tali generali condizioni conseguono le principali caratteristiche di questa prima tradizione di redazioni volgari del testo biblico. In primo luogo l'assenza di testimoni contenenti traduzioni *complete*

del testo biblico anteriori al secolo quindicesimo. Due versioni manoscritte conservate alla Biblioteca Comunale di Siena erano quasi certamente versioni più o meno complete del testo biblico, ma la conclusione tratta da Berger nel 1894, che l'intera Bibbia dovesse essere già stata tradotta in volgare nella seconda metà del secolo XIII, ipotesi accettata da quasi tutti gli autori a seguire, sembra restare comunque legata ad una pura supposizione. Ma il fattore rilevante e importante è la quasi totale situazione di *anonimato* delle traduzioni bibliche anteriori al 1471. Un solo nome, quello di Domenico Cavalca (1270 ca-1342), appare legato ad una versione degli *Atti* in cui in un breve prologo ci rende testimonianza delle difficoltà da lui incontrate nel ridurre il testo latino entro i limiti espressivi del volgare.<sup>11</sup>

Diversa è invece la questione legata alle scelte linguistiche compiute dai traduttori nei secoli XIII-XV. In primo luogo le traduzioni sembrano essere state compiute tutte a partire dal testo della *Vulgata*, e senza mai fare riferimento al testo greco od ebraico. In secondo luogo la scelta della lingua di arrivo sembra cadere in prevalenza sul toscano, a parte un limitato numero di versioni venete. Così, ad esempio, un anonimo traduttore, tra XIV e XV secolo, esprimeva la propria giustificazione della scelta linguistica compiuta: "volgarizzando seguiranno uno comune parlare toscano, però che è il più intero et il più aperto communemente di tutta Ytalia, e il più piacevole e il più intendevole de ogni lingua".<sup>12</sup>

Risulta interessante riguardo alla possibilità di identificare i possibili utenti e relativi utilizzi dei testi in questione, la presenza di numerose glosse esplicative, in particolare di elementi dottrinali, e l'aggiunta in forma di prologo, oltre che della canonica *Epistola* di S. Girolamo, anche di alcuni brani di commenti o di sermoni. Probabile che l'utenza fosse in prevalenza formata da predicatori, non necessariamente di scarsa cultura (gli *illitterati*), ma che sentissero la necessità di spiegare ad un più ampio uditorio alcuni specifici elementi dottrinali. Questo sarebbe in consonanza con alcuni tratti ricorrenti riguardo alle fonti di tale prima tradizione manoscritta, identificabili in molti casi non solo nel testo latino della *Vulgata*, ma anche in alcune precedenti versioni francesi o provenzali. Molto probabile che questo materiale fosse impiegato dai primi predicatori valdesi, a cui in alcuni casi vengono attribuite le prime versioni bibliche italiane del secolo XIII. Tale tradizione dell'uso di testi vernacolari verrà ripresa in ambiente ortodosso dai due grandi movimenti dediti alla predicazione e alla diffusione della dottrina: i domenicani e i francescani. Oltre all'uso nella predicazione pare che il testo biblico in versione volgare venisse anche impiegato in letture comunitarie all'interno dei cenobi, come un manoscritto del Convento dei Domenicani di Ferrara rende evidente attraverso la presenza di tracce e segni impiegati allo scopo della lettura ad alta voce.

Probabilmente, anche data la scarsità del suo impiego dovuta alla particolare forma di comunicazione allora attiva, l'istituzione religiosa ancora non sembrava aver rilevato alcun particolare pericolo nella diffusione del testo biblico in forma volgare, sebbene la discussione sull'uso delle lingue romanze fosse già avviata fin dal secolo VIII.<sup>13</sup> Ben diversa risulterà invece la situazione durante e dopo il concilio di Trento (1546-1563). Come sottolineato da Andrea Del Col (165), a partire dal 1551 le edizioni bibliche che erano state fino ad allora pubblicate quasi tutte a Venezia (e Lione), vennero tutte edite a Ginevra. Questo sintomo di prudenza si unisce al vistoso calo quantitativo che vede seguire al picco delle più di quaranta edizioni del trentennio 1530-62, il crollo della decina di edizioni ad andare alla fine del secolo. La discussione avvenuta al concilio di Trento nel periodo febbraio-giugno 1546 riguardante il problema della traduzione delle Sacre Scritture,<sup>14</sup> anche se non portò ad una vera e propria proibizione delle versioni in volgare, lasciò aperta la possibilità a soluzioni più o meno radicali nei loro confronti (vedi Coletti 203; e D'Agostino 37). La libertà d'azione lasciata ai pontefici si esercitò infatti in maniera repressiva attraverso le proibizioni inserite nelle liste dell'*Indice* dei libri proibiti a partire dal 1559 (vedi Marazzini 92). Risulta evidente quindi il mutamento di clima a partire dagli anni '50 del secolo XVI come conseguenza delle discussioni conciliari, così come è bene evidenziato dalle parole di Massimo Teofilo nella propria *Apologia*:<sup>15</sup>

E oltre a questo il desiderio che il pietoso Iddio conceda a la sua chiesa uno santo, generale e libero concilio. Percioche non dubito punto che 'l suo autore e campione Spirito Santo, il quale illuminò que' padri che in quel di Trento si trovarono a non lasciar prevalere il consiglio di quelli i quali cercavano per le dette ragioni di togliere e abbruciare le sacre scritture volgari, e dannavano chi le tenesse o leggesse, illuminerà ancor a toglier via, insieme con mille abusioni ed errori, *quella dannosa sconvevolezza che hoggidi veggiamo in tutte le chiese italiane, cotanto acerbamente biasimata e vituperata ne' Corinthi del divino Paolo. Questa è che i Christiani, andando a la Chiesa per udir la divina parola, siano forzati a rispondere Amen sopra quella orazione che intesa non hanno [...]*.<sup>16</sup>

Ma quale è l'entità delle edizioni bibliche a stampa nel periodo da noi considerato? L'*editio princeps* della *Bibbia* in volgare viene edita il 1 agosto 1471 a Venezia da Wendelin von Speyer in due volumi *in folio*, nella traduzione del monaco camaldolese Niccolò Malerbi o Malermi.<sup>17</sup> Il testo pare riprendere alcune precedenti versioni manoscritte, ma allo stesso tempo sembra fare in alcuni passi riferimento diretto al testo latino della *Vulgata*. Secondo il catalogo di Edoardo Barbieri, la traduzione biblica di Malerbi avrà nel periodo 1471-94 ben dieci edizioni, quindici se si estende il computo fino al 1525.<sup>18</sup> Cinquantanove anni dopo, nel 1530, abbiamo invece il primo testo in volgare del *Nuovo Testamento* "di Greco nuovamente tradotto in lingua Toscana per Antonio Brucioli", pubblicato a Venezia da Lucantonio Giunta. Nel 1531

vengono editi i soli *Salmi* (Venezia: Lucantonio Giunta) sempre di Brucioli, e nel 1532 l'intero *corpus* biblico, per l'*Antico Testamento* tradotto "da la hebraica verita in lingua toscana per Antonio Brucioli", e per il *Nuovo Testamento* i *Vangeli* "tradotti di Greco in lingua Toscana pel medesimo". La vicenda delle riedizioni e riemissioni di queste traduzioni di Antonio Brucioli è molto meno lineare di quella del testo di Malerbi, soprattutto per le caratteristiche dell'autore in questione. Con Brucioli ci troviamo infatti di fronte ad una figura di una certa rilevanza nella storia culturale e religiosa della prima metà del '500.<sup>19</sup> Le sue traduzioni bibliche di ispirazione protestante scatenarono una contro-offensiva da parte dell'ordine domenicano che, oltre gli attacchi personali di inquisitori e predicatori come Patrizio di Ceresana (sfociato in un nuovo esilio nel 1548) o quello celebre di Benedetto da Foiano,<sup>20</sup> dal punto di vista editoriale si concretizzò in due edizioni/traduzioni bibliche di parte domenicana. Nel 1536 Lucantonio Giunta pubblica una traduzione del *Nuovo Testamento* che non era altro che una revisione del testo di Brucioli del '30, compiuta da Fra Zaccheria da Firenze, evento che segna anche la rottura di Brucioli con l'editore Giunta e l'inizio della pubblicazione di una serie di edizioni/revisioni pirata dei testi brucioliani.<sup>21</sup> Del 1538 è invece l'edizione biblica completa degli Eredi di Lucantonio Giunta, con il *Nuovo Testamento* di Fra Zaccheria e l'*Antico* tradotto da un altro domenicano, Santi Marmochino;<sup>22</sup> in realtà anche questo testo è fortemente debitore alla traduzione di Brucioli di cui può essere ritenuta una revisione.<sup>23</sup>

## 2. La ricerca

Considerando il fatto che l'edizione del *Nuovo Testamento* del 1536 di Fra Zaccheria è priva di un apparato prefativo extrabiblico significativo, la serie testuale (o meglio *peri-testuale*)<sup>24</sup> di cui ci occuperemo sarà composta dai seguenti testi: *Epistola a Laurentio* di N. Malerbi (1471), *Dedica ad Ercole Gonzaga* di A. Brucioli (1530), *Al lettore salute* e *Dedica a Francesco I* di A. Brucioli (1532), *Al lettore salute sempiterna* e *Al reverendissimo monsignore Georgio Armaignaco* di S. Marmochino (1538), unitamente alla prefazione anonima (Eredi di Lucantonio Giunta), *Lo auttore della stampa* (1545).

### 2.1. N. Malerbi (1471): "Epistola a Laurentio"<sup>25</sup>

Il testo, nonostante la denominazione, non segue lo schema retorico dell'epistolografia tradizionale del tempo, bensì quello del canonico *prologus* tardo medievale, secondo un modello che definisce anche l'ordine dei sette capitoli che lo compongono.<sup>26</sup> L'*Epistola* è nella propria sostanza una apologia del volgarizzare articolata secondo una argomentazione generale che può essere

ritenuta tipica dell'ordine camaldolese veneziano, in quanto ripercorsa alcuni decenni più tardi dal celebre *Libellus ad Leonem X Pontificem Maximum* del 1513, opera dei due monaci camaldolesi veneziani, Paolo Giustiniani e Pietro Quirini.<sup>27</sup> Sostanzialmente il loro comune argomento principale, così come è stato riassunto nel saggio della Librandi (353), sarebbe che "per sconfiggere l'ignoranza della dottrina si dovrebbe promuovere la traduzione dei testi sacri in volgare".<sup>28</sup> Malerbi nel 1471 si era discostato ben poco da questa tematica centrale.

Questa apologia del volgarizzare di Malerbi avrà uno strano destino: ancora presente nell'edizione del 1478 edita da Miscomini, sarà assente in tutte le sue numerose ristampe successive. Probabile che la mole stessa dell'*Epistola* risultasse per i tipografi alla stregua di una troppo forte ingerenza nel testo da parte del suo traduttore, la cui scomparsa (1481-82) permise probabilmente di eliminare.

Gianfranco Folena aveva già sottolineato come nell'*Epistola* di Malerbi sia attivo uno scontro tra la più nobile forma della traduzione in latino e la ancora screditata volgarizzazione dal latino. A livello lessicale questo era reso evidente dal fatto che il verbo *traducere* venisse impiegato per riferirsi ai grandi traduttori in lingua latina, in primo luogo a Girolamo, mentre per i riferimenti alle traduzioni dal latino veniva invece impiegato sia *traducere* quanto *volgarizzare*. La figura medievale dell'*interpretes* sembra conservare una certa prevalenza sulla figura del traduttore/volgarizzatore. La concezione implicita nella mente di Malerbi del tradurre è ancora molto medievale nella sua subordinazione, e allo stesso tempo distacco, dal problema dell'interpretazione o esegesi testuale.

Secondo il *Catholicon* di Giovanni Balbi da Genova (1286 ca) l'*expositio* poteva assumere due forme principali, l'una correlata alla esplicitazione del senso e dello stile, sarebbe a dire della forma e del contenuto, di un testo, che era l'ambito della *glosa*,<sup>29</sup> l'altra alla esplicitazione del solo senso. Quest'ultimo ambito generico era suddiviso tra le due forme del *commentum*,<sup>30</sup> esplicitazione del senso nella medesima lingua del testo in oggetto, e della *translatio*,<sup>31</sup> attinente alla esplicitazione del solo senso in un'altra lingua. Da una concezione simile deriva a Malerbi l'insistenza sull'inutilità di perseguire nella propria opera di volgarizzazione l'ideale di un bello stile, che si potesse ritenere adeguato a quello latino del testo biblico.<sup>32</sup> Da qui anche la sua costante sottolineatura di una necessaria divisione dei compiti e delle relative competenze tra lui ed il destinatario dell'*Epistola*, identificato con il teologo francescano Lorenzo di Ludovico.<sup>33</sup>

Da parte sua Malerbi si ritiene investito della sola competenza linguistica, vale a dire quella di un traduttore dal latino, mentre la superiore competenza teologica e dottrinale, quella del *commentum*, viene attribuita per intero a Maestro Laurentio. Malerbi fin da principio sottolinea la sua intenzione di ri-

durre la propria figura delineandola come quella di un umile traduttore, in evidente contrasto con la generica figura di un dotto esegeta e filologo. Così dichiara di non volersi elevare al rango di quegli uomini "de magno et alto ingegno, li qual al tutto se sogliono dare alla doctrina". Egli vuole infatti "soccorrere a li non dediti a le lectione de la Diuina Scriptura per non averse dati da tenera età a la doctrina literal per el cui studio de essa Diuina Scriptura li docti se ridriciano a la uera sapientia e li non docti a la uera religione, [...]". Così la figura del dotto (*litteratus*) si contrappone a quella del non dotto (*illitteratus*), fatto che coinvolgendo però la mediazione linguistica di Malerbi permette l'apertura di un canale comunicativo verso il sapere contenuto nelle Sacre Scritture: il fine di una lettura biblica non deve essere l'umana sapienza ma la vera dottrina, utile alla salvezza spirituale del lettore.

Malerbi aggiunge poi che la sua competenza retorica gli permetterà di riproporre in lingua volgare la supposta "clarita et splendore de sermone" del testo della Vulgata latina, ma questo "senza elloquentia", vale a dire conservandone una pretesa semplicità e chiarezza originaria. Lo stile retorico viene dunque subordinato per rilevanza all'ottenimento della perspicuità del messaggio. Non a caso viene qui evocata, al capitolo II dell'*Epistola*, la figura del tradizionale *interpretes* latino, santo Girolamo. Ma in tal caso Girolamo sembra essere un semplice termine di paragone per esaltare la figura del traduttore Malerbi. L'idea che si dovesse giustificare l'operazione di volgarizzazione, sottolineando il fatto che Girolamo avesse a propria volta 'volgarizzato' le versioni ebraiche e greche delle Scritture traducendole in latino (come avverrà ad esempio nel *Libellus* del 1513), ancora non si era affacciata alla mente di Malerbi. L'operazione svolta da S. Girolamo era ancora ritenuta superiore poiché era avvenuta all'interno delle stesse tre lingue sacre, insieme di cui il latino faceva parte a pari titolo con ebraico e greco.

Ma l'aspetto più interessante dell'*Epistola* riguarda il ruolo rivestito dal lettore. Prima di tutto è evidente l'intenzione di Malerbi di rivolgere la propria opera di traduzione non esclusivamente *ad maiorem Dei gloriam*, ma all'utilità del lettore. La sua competenza di traduttore unita alla competenza teologica e dottrinale di maestro Lorenzo, permetteranno infatti "satisfamento et maior consolatione dei legenti". Allo stesso modo risultano evidenti le intenzioni didascaliche del traduttore, poiché il perseguimento ostinato di una traduzione "a la littera" è conseguente al fatto che sia stata "considerata la facilita del legitore et sua magior consolatione". Ma a tal proposito Malerbi sembra anche definire le principali tipologie di lettore che presumibilmente potranno trarre dell'utile dalla sua traduzione. Da un lato servirà "a li lectori" genericamente intesi, per "delectatione de l'animo", ma anche "a li studiosi perche facilmente possino mandar a memoria et prestatati li sia non piccola utilità". Il riferimento a studiosi che si trovino costretti a mandar a memoria

passi scritturali *in volgare* sembra richiamare la figura di predicatori impegnati nella composizione dei loro sermoni, più che quella di teologi scolastici presi da una discussione d'ordine accademico. Quindi probabilmente la duplice identificazione compiuta da Malerbi rimanda in primo luogo all'ipotesi di una forma di lettura *diretta ed individuale* del testo biblico, impossibile per i molti che non conoscevano il latino in modo sufficiente da poter leggere il testo correntemente. D'altro canto viene identificata anche una possibile fruizione del testo di tipo *mediato*, e non per semplice lettura collettiva, ma attraverso l'utilizzo della volgarizzazione per costellare di citazioni bibliche (come era uso) i sermoni dei predicatori. La *Bibbia* di Malerbi sembra proseguire la tradizione della *Biblia pauperum praedicatorum*, essenziale strumento per l'istruzione del clero e dei religiosi alla predicazione nel basso medioevo.

Abbiamo detto in precedenza che l'assunto di fondo riguardante il superamento dello scarto linguistico tra il latino del corpo ecclesiastico e il volgare dei comuni fedeli era comune all'*Epistola* di Malerbi del 1471 e al *Libellus* di Quirini e Giustiniani del 1513. In realtà esiste una rilevante differenza nella sensibilità linguistica degli autori. Come sottolineato da Eugenio Massa (183-85), Giustiniani e Quirini avevano ben presente il problema della utilità di una Bibbia italiana, ma sembravano volutamente ignorare il lavoro svolto quarantadue anni prima dal loro predecessore all'interno del loro stesso ordine. Giustiniani che si avventura poi di fatto anche in progetti di traduzione,<sup>34</sup> non condivide la scelta linguistica di taglio fortemente veneto compiuta da Malerbi. Giustiniani era infatti fautore, come era tradizione per i letterati di area veneta, di un volgare italico-curtense, sostanziato dalla assimilazione e crasi di diversi contributi e usi regionali. Quindi la scelta linguistica di Malerbi, dettata probabilmente dall'intenzione di aderire il più possibile ad un uso o ad un parlato del proprio tempo, è in Giustiniani superata da una forma di parziale adesione alle teorie linguistiche d'ambito letterario: tradurre in volgare per l'utilità di chi non intenda il latino, ma sposando le tesi poetico-retoriche della soluzione italiana.<sup>35</sup>

## 2.2. A. Brucioli (1530): "Dedica a Ercole Gonzaga"<sup>36</sup>

Due le novità della traduzione del Nuovo Testamento di Brucioli: la sua esplicita dichiarazione di avere tradotto a partire dal testo greco (senza la mediazione del latino dunque), e l'implicita impronta protestante data al suo testo, così come all'intera operazione di traduzione nel suo complesso. Infatti anche la stessa sobrietà dell'apparato extrabiblico di questa edizione è probabilmente legata al dogma luterano del "*sola Scriptura*", che tendeva quantomeno a limitare l'ingerenza di mediatori del testo (anche se poi di fatto tale posizione, quantomeno per i luterani, non era del tutto veritiera).

Lo stesso Brucioli ad esempio nella propria *Dedica* invoca costantemente la mediazione del cardinale Ercole Gonzaga, la cui funzione centrale, unitamente al riferimento all'utilità di una traduzione in volgare, viene resa evidente fin dall'apertura della dedicatoria: "Tesoro ricchissimo, et molti secoli ascoso alla lingua nostra, porto per le pie, et semplici menti uulgarì à V.R.S. illustrissimo Signore". E anche in questo caso il dedicatario viene investito, come nel caso di maestro Lorenzo, di una espressa competenza dottrinale, assente formalmente a Brucioli, "non sapendo à chi meglio tanta preciosa margarita locare si possa, che à V.R.S. come quella che nelle sacre, et diuine lettere intende tanto auanti, che uno dei ueri Cardini della santa chiesa apostolica chiamare si possa, [...]". Chiaramente mediante il gioco di parole sui "Cardini della santa chiesa", Brucioli sottolinea anche il peso della esplicita autorità ecclesiastica rivestita dal dedicatario: buon motivo per attribuirgli ogni responsabilità di mediazione del testo verso il potenziale pubblico.

La figura di lettore potenziale identificata da Brucioli sembra essere particolarmente passiva. Infatti alla persona del dedicatario/mediatore si attribuisce una rilevante responsabilità poiché si tratta di persona "alla quale essendo tanto il christiano nome à cuore, tengo per fermo, che caro gli sia, tale luce [*scil.* la traduzione delle S.S.], mandata à illustrare le menti degli huomini, à semplici, et pii uulgarì, anchora risplenda, conciosiacosa che in esso diuino lume euangelico debbino riguardare tutte le qualita delle persone, et tutti i popoli di tutte le nationi corere a quello, come a loro proprio, et unico bene, [...]".

Quindi le caratteristiche fondamentali dei *lettori*, dovrebbero essere le seguenti:

1. Vanno "illuminati", poiché privi di una adeguata competenza e passivi;
2. Sono "semplici" e "pii" dal punto di vista morale;
3. Parlano e comprendono *la sola lingua volgare*.

Da queste caratteristiche conseguono gli obiettivi della stessa traduzione: raggiungere tutti i generi di persona, e tutti i 'popoli', e quindi anche l'italico che intende solo la propria lingua. Infatti il valore dell'operazione stessa di traduzione sembra consistere interamente nella sua funzione *comunicativa*. Come potranno infatti i potenziali fedeli credere senza capire? "In che modo adunque inuocheranno quello nel quale non crederno? et come crederanno a quello, il quale non udirno? et in che modo udiranno, senza quello che predichi? Ecco che alla nostra uera saluatione, bisogna che questa santa et diuina luce sia udita, [...]".<sup>37</sup> In questo caso il lettore di Brucioli è in realtà patentemente l'*uditore* di una predicazione o di una lettura *mediata* del testo.

Ma compare, nella seconda parte della *Dedica*, anche la larvata figura di un lettore *diretto* del testo, poiché: "se in uerita, et non con animo finto uogliamo esser christiani, questa sola uiua et celeste dottrina leggere dobbiamo, [...]". Onde douendo, tutte le genti di tutte le lingue, uenire a questo santissimo

autore, et datore della uita, accio che quegli della Italia, che altra lingua non sanno, possino gustare questo pane celestiale, con lo aiuto di Dio, al quale uiuono tutte le cose, sotto la fidatissima tutela di V.R.S. auanti alla mensa delle pie menti uulgari lo pongo, afin che mangiando di quello, uiuino sempre, amonendo tutte le pie menti de christiani, che uenghino a trarsi la sete a questo sacratissimo fonte, al uiua acqua del quale un solo tratto gustata, ci puo causare la sete in eterno [...]". Ma la sete del lettore volgare della traduzione di Brucioli sembra ambigualmente essere acquietata da un discorso mediatore ("la fidatissima tutela di V.R.S."), più che da una vera possibile lettura diretta del testo. Fatto certamente singolare che questo avvenga proprio in un autore in odore di luteranesimo come Antonio Brucioli.

### 2.3.a. A. Brucioli (1532): "Al lettore salute"<sup>38</sup>

Il prologo all'edizione biblica completa di Brucioli del 1532 è il primo esempio di un testo prefativo extrabiblico direttamente indirizzato ad un generico lettore, e non ad un tradizionale dedicatario di autorità. Il lettore viene identificato ancora una volta come colui che sia privo di una adeguata competenza linguistica, il latino, al fine di potere cogliere il frutto della lettura biblica. "Rallegrati Christianissimo lettore, che de le letterali lingue non hai cognitione, [...] perche alla uulgare, & pia mensa tua si apportano que santissimi, & celesti pani divini del uecchio, & nuouo testamento [...]". Ma la conoscenza che il lettore potrà ottenere mediante la traduzione in volgare dovrà essere di un genere diverso da quella ottenibile attraverso il testo latino. Non sarà una conoscenza di tipo esegetico o teologico ma un utile didascalico e salvifico. Brucioli sembra essere avvertito, come lo era Malerbi, che cambiando il *medium* linguistico cambia anche il possibile risultato dal punto di vista pragmatico. Su questa base si contrappongono la dotta conoscenza teologica derivata dal latino (e non dall'ebraico e dal greco), e la più semplice presa di coscienza dei divini "mysterii" mediata dalla traduzione dalle lingue originarie. L'invito è infatti il seguente: "Leggi felicemente adunque, & Iddio per me priega [...] che per la traduttione ti possa la sua Santa Scrittura dichiarare, accioche fideli animi de christiani si possino con piu facilita in questi celesti paschi cibare [...]". Poiché, "[...] hora mai questi sacri & diuinissimi libri, con sicuro animo à leggere prendi, perche da le oscurissime tenebre, ne le quali infino à qui sono ne la italica lingua nostra stati, in tale luce, & perfettione, con lo aiuto di Iddio, [...], & il quale de la lingua hebraica per tale opere ne ha dato cognitione, sono di tanto ne loro proprio lume ridotti, [...]".

Il riferimento alla lingua ebraica in cui Dio avrebbe espresso il proprio messaggio, si accompagna alla contrapposizione tra le precedenti traduzioni (dal latino) e quella attuale, da tale più sicura fonte derivata. "Et cosi essendosi tanta oscurita, imperfettione, & inettia, doue sono infino a qui stati, tolta

via, potrai facilmente conoscere i grandissimi mysterii che seco apportano i sacri libri de le diuine scritture, [...]”. Brucioli dichiara la propria stessa attenzione ad una estrema letteralità nella traduzione, cosa che diventerà in seguito uno dei tratti negativi attribuiti alla sua traduzione dalle successive generazioni di traduttori: “perche essendo in questo sacratissimo libro tutti gli alti secreti, & diuini mysterii di Iddio, & del santissimo suo figliuolo, non penso che parola ci sia, che con grandissimo mysterio non fusse posta, & per questo da la hebraica uerita traducendolo, ne aggiugnere, ne leuare alcuna cosa ho uoluto, pensando che aggiugnendo, ò leuando per bel dire, è quale altra cagione si uoglia, fussi uno contaminare le cose sacre, & diuine, con quelle de gli huomini prophane, & bene speso fallaci & uane”.

Ma subito dichiara, o rivela senza volerlo, il proprio debito nei confronti di altre precedenti versioni:<sup>39</sup> “Ne anche in questo di tanto mi sono di me medesimo fidato, che consigliato non mi sia con tutte le altre traduttioni latine & grece, sapendo, che sempre il parere di piu gioua in tutte le cose, [...]”. Quindi in definitiva l’assunto letteralista che sembrava guidare la scelta di traduzione dalle lingue originarie (ebraico in primo luogo), pare passare in second’ordine rispetto al peso di una scelta che si configura come di tipo fortemente ideologico. La dichiarazione di un ritorno alla fonte ebraica è una implicita forma, non di un deciso rifiuto, ma certamente di un tentativo di superamento della cultura teologica di lingua latina.

### 2.3.b. A. Brucioli (1532): “Dedica a Francesco I”<sup>40</sup>

Brucioli sembra in questo caso trasformare la funzione della canonica *Epistola dedicatoria* in quella di una semplice dedica *ad epigrafe*, in cui sia il solo e semplice nome di Francesco I a svolgere il ruolo di mediatore tra il traduttore (e il proprio testo) e il lettore: “que richissimi thesori pieni di pretiose margherite, i quali sono que duoi celesti lumi, anzi diuinissimi soli del uecchio, & nuouo testamento, i quali, l’uno da hebraico, & l’altro dal greco idioma, ho nuouamente ne la nostra materna lingua toscana traslati, & col nome di V.M. Christianissimo Re, come con sereno cielo girandosi, mando a dare luce a uulgari, non sapendo a chi meglio si conuengha un tanto libro diuino [...]”.<sup>41</sup>

Ora il traduttore sembra avere preso coscienza del fatto che, scartata la mediazione del latino, la lingua della *Vulgata* e della scolastica, mediante il ricorso alle lingue originarie anche le figure tradizionali di mediazione dottrinale tendono a ridursi ad una funzione di maniera. Brucioli traduttore sembra divenire l’unico mediatore tra la biblica *verità* espressa nelle lingue ebraica e greca e la funzionalità didattica e morale della “materna lingua toscana”.

E poi continua: “Et io non per altro ho hora, Christianissimo Re, questi celesti lumi del mondo, da la Hebraica uerita, quegli che ne la Hebraica lingua si

truouauano, & da la greca quegli che ne la greca furno scritti, traslatati ne la nostra uulgar toscana, à la uniuersale utilita di quegli che di tale lingua hanno cognitione, & non de le litterali che fra popoli non si parlano [scil. le lingue sacre, ebraico, greco e latino]". Quindi nel rapporto tra le lingue a rimanere esclusa è proprio la sola lingua latina. Tre sono le lingue ancora in gioco secondo Brucioli: le lingue *ebraica* e *greca* sono le fonti della verità, messaggio che verrà riportato, per essere di nuovo correttamente inteso, in lingua *toscana*.

I riferimenti ad una specifica figura o rappresentazione del lettore sono scarni, in quanto il testo si presenta per la maggior parte come una giustificazione del rapporto tra i due Testamenti e sulla necessità per il buon cristiano di leggere anche l'Antico Testamento. Ed è proprio in merito a questo tema che Brucioli ci concede un'immagine del lettore: "Et come puo fare che il christiano leggendo tutte queste diuine promesse, & manifesti segni de la gratia, che hauea à venire à le genti in questi santissimi libri, che tutto in tale letione non si riconforti, & fortifichi ne lo spirito? Et come potra mai dire alcuno che necessari non sieno al christiano, & che leggere non si debbino sempre?". Anche se ambiguo, il riferimento al fatto che il cristiano debba leggere *sempre* l'Antico Testamento, pare rimandare alla figura di un singolo ed individuale lettore del testo, e non ad una lettura *aurale per mediazione* (mediante *lettura ad alta voce*). Più avanti infatti aggiunge: "consideri ogni christiano, con quanta utilita, con quanto profitto, & con quanta luce risplendino questi diuinissimi libri ne le menti de christiani, ne quali debbono attentamente tutto il giorno riguardare, per riconoscerui la santa gratia euangelica [...]".

Ma il riferimento a forti figure mediatrici viene immediatamente ripristinato: "Et se questi fruttiferi campi de sacri libri saranno con ogni studio da uoi che hauete il freno in mano de popoli, & che reggete le terre, messi auanti come celesti paschi à le pecore uostre, con tranquilla pace sempre reggerete quelle, pure che ogni opera facciate che in questi soli venghino per cibarsi, & uedrete che lo spirito che è in essa scrittura fara spogliare à quegli il loro huomo carnale, infondendosi con diuino modo ne cuori di quegli". Non si deve però dimenticare che il destinatario/referente di tale appello è di tipo politico-istituzionale (Francesco I), e non religioso-dottrinale. L'invocazione a che le Scritture siano poste "auanti come celesti paschi à le pecore uostre" può essere quindi anche intesa nei termini di un invito nei confronti delle istituzioni ad intervenire per ampliare il novero delle possibilità di fruire direttamente dei testi biblici, e la stampa, arte in cui Brucioli era un esperto, ne sarebbe stato ottimo strumento (alimentato dai fondi dei dedicatari). L'utile di una diretta e personale lettura del testo consiste nella assunzione della piena consapevolezza della propria identità, quella dell'essere cristiani: "Questa uera philosophia adunque dobbiamo abbracciare noi che confessiamo

esso nome christiano, & in quello ci gloriamo, à fin che noi non diciamo di essere christiani, & non sappiamo quello che sia Christo, ne da chi, ne perche promesso ci fussi, ne quella gratia che seco apportò al mondo [...] Non si ued'egli manifestamente i Platonici, i Pittagorici, gli Accademici, gli Stoici, i Cinici, i Peripatetici, gli Epicuri, conoscere i fondamenti de le loro sette, & benissimo ritenergli ne la memoria, & per quelle acerbamente combattere? [...] Che sia cosa turpe à uno Philosopho non sapere i fondamenti de la sua setta, & noi in tanti modi eletti, & congiunti à Christo, non pensiamo che sia mal fatto, non sapere quali sieno i fondamenti dell'Euangelio, & le intentioni di Christo, le quali danno certissima felicità à tutti?"

#### 2.4.a. S. Marmochino (1538): "Al lettore salute sempiterna"<sup>42</sup>

L'intenzione esplicita del traduttore è patentemente didascalica, e l'utilità del suo duro lavoro pare consistere solo nel rendere *agevole* al lettore la propria operazione di lettura: "Godi adunque felice lettore le nostre fatiche con poca fatica tua, & molta diletatione". Quello che risulta essere completamente assente è invece il richiamo all'utilità del messaggio convogliato (come accadeva nei casi precedenti), così come il riferimento all'operazione linguistica di traduzione in sé considerata. Data la limitata estensione del testo è possibile riportarlo per intero rendendo evidente il mutamento di tono nella modalità di appello al lettore.

#### AL LETTORE SALUTE SEMPITERNA.

La prima cosa ottimo lettore che tu hai in questa nuova traslatione della Bibia si è, che cosa è la Bibia, donde è deriuata, & quante sono le parti sue. Secondo uedrai tre tauole, una per trouare l'ordine de libri, La seconda per trouar le cose del testo, La terza per trouar le cose che sono in margine. Tertio hai i sommari ad ogni capitolo. Quarto una espositione latente dove uedrai questo segno { che ti dichiarera che quelle parole non sono nel testo, ma ui s'intendono. Quinto hai in margine una Chronica dal principio del mondo infino à Christo di tutti e tempi ne quali furono fatte le cose della Bibia. Sesto hai quello c'hanno detto i dottori gentili delle cose della scrittura santa in margine ariscontro al testo della Bibia. Settimo hai i nomi hebrei in margine come s'harebbono à pronontiare secondo la lingua hebrea, & dentro come gli pronontiamo con qualche emendatione. Et in breue tempo si stampera il libro della Continuatione del uecchio testamento col nuouo. Dove uedrai i successori de primi Machabei infino a Christo, & tutte le cose mirabili di Herode sotto il quale nacque Christo. Dipoi il nuouo Testamento da me trasferito colla sua Chronica. Godi adunque felice Lettore le nostre fatiche con poca fatica tua, & molta delectatione. Di Vinegia nel mese d'Aprile M.D.XXXVIII.

2.4.b. S. Marmochino (1538): "Al reverendissimo monsignore Georgio Armaignaco"<sup>43</sup>

La posizione del traduttore nei confronti del dedicatario sembra essere cambiata rispetto ai precedenti esempi. Se negli altri casi la competenza e la rilevanza dello *status* del dedicatario ne facevano il principale mediatore verso il pubblico dei lettori, qui il dedicatario si trova collocato alla pari con i potenziali lettori:

In questo mezzo VRS si eserciterà nella Sacra Scrittura nella quale sono tutti i thesori della sapientia et scientia di Dio nascosti. [...] Considerando adunque Reuerendissimo Monsignore à quale prelato nobilissimo douessi dedicare la Sacra Bibbia che nuouamente hauiam trasferita di lingua hebrea quanto al uecchio testamento, & al presente la trasferiamo di lingua greca quanto al nuouo in lingua toscana [...]. Non si marauigli V.S.R. se hauiam trasferito in lingua materna la prima opera nostra perche hauiam prouisto il primo tratto al comune desiderio di molte persone che m'hanno richiesto così, & perche la maggior parte della Italia non hanno la lingua latina emmi parso proueder prima à quegli trasferendo la Bibia in lingua thoscana.

Ma è nella chiusa dell'epistola che si trova un ulteriore interessante riferimento: "et studiando con diligentia questo libro diuino potra reggere bene se et i suoi sudditi, et sara felice in questo mondo, et di poi felicissimo nell'altro". Considerato il fatto che il vescovo di Roudes e Vabrès doveva comunque aver avuto una completa istruzione ecclesiastica, e quindi doveva già conoscere il testo biblico molto bene, quale poteva essere l'implicito riferimento di quegli inviti a 'esercitarsi' e a 'studiare con diligentia' le Scritture tradotte in volgare?

Il fine a cui probabilmente pensava Marmochino, reso evidente dal riferimento alla reggenza dei sudditi, consisteva nella necessità sentita di comunicare in volgare, con il preciso fine di essere intesi dai più. La Bibbia poteva essere *instrumentum regni*, ma nella sua versione volgare, non più in latino. Ancora una volta è la funzionalità comunicativa, e non la bella forma o la scelta in sede teorica di una specifica forma di italiano, a determinare l'importanza e la valutazione della traduzione biblica in oggetto. Anche quindi in assenza di espliciti richiami al rapporto tra la lingua latina ed il volgare resta sempre comunque attiva questa particolare consapevolezza della funzione d'uso, o comunicativa, della traduzione biblica.

2.5. Eredi di Lucantonio Giunta (1545): "Lo autore della stampa"<sup>44</sup>

Nella riedizione del 1545 della traduzione/revisione di Marmochino da parte degli Eredi di Lucantonio Giunta viene eliminato ogni riferimento al traduttore, e così pure le sue prefazioni, che verranno poi ripristinate nelle succes-

sive edizioni. Appare in questo caso una prefazione a nome degli stampatori/ editori in cui sembra essere ripristinato il ruolo centrale della lingua latina. Sembra di assistere ad una sorta di restaurazione della centralità della mediazione ecclesiastica operata tradizionalmente attraverso l'uso del latino.

In proposito può essere utile riportare un ampio stralcio della dedicatoria:

Benche ad alcuni litterati & intelligenti, non paressi cosa decente & laudabile che la Bibia & sacra scrittura per la dignità & reuerentia di quella fussi tradotta di lingua Hebraea et Greca, in commune & uolgare parlare, nondimanco sendo già quella ne tempi nostri in Italia per utilità del uolgo & popolo manco perito, tradotta in lingua Toscana da duo autori, uno laico & l'altro religioso [Brucioli e Marmochino]: pertanto alcuni altri per maggiore & più comune utilità hanno giudicato questa esser opera degna di comendatione & laude. Vero è che benche e predetti traslatori habbino usato qualche diligentia in tale traduttione secondo le forze dello ingegno loro, niente-dimeno, come mi hanno referito alcuni dotti & pratici nelle scritture sacre, non hauendo hauuto quelli nel tra-slatare, piena intelligentia & pratica qual sarebbe conueniente à tanta degna scrittura, hanno mancato in alcune cose, quali giudicano douere esser corrette & emendate avanti che la detta Bibia sia di nuouo stampata, hannomi e predetti in dottrina eruditi laudato la traduttione dell'uno e dell'altro translatore solamente nel testamento nuouo, per auerui quelli usato più diligentia, & per esser più facile a tradur la lingua Greca nel nostro volgare. Ma nel testamento uecchio affermano quelli auer mancato assai, & quanto alla uerità del testo, & quanto a uocaboli non rettamente usati, e quali non poco offendono e diligenti lettori, del che non è da prenderne molta admiratione sendo la lingua Hebraea, nella quale fu scritto & composto il testamento uecchio, molto differente & uaria dalla nostra lingua uolgare, & è assai difficile tradurla di parola in parola. Onde è necessario più uolte seguire il genio che l'ordine delle parole, come hanno fatto gli antichi translatori in lingua latina. Per tal cagione hauendo io deliberato di stampar di nuouo detta Bibia volgare qual sia più corretta & emendata, ho fatto quella rivedere & correggere, & emendare, & in quello che mancaua riformare da un mio amico lungo tempo esercitato nelle scritture diuine senza fare altra nuoua traduttione. [...] per tanto nessuno si marauigli, se non come poeta, ma come fedele translatore ha tradotto semplicemente, & con fedeltà le parole del testo di detti duo libri, parte secondo la commune & uolgata traduttione latina, & parte anchora secondo la lingua Hebraea per seguire la pura verità della scrittura quanto a quello è suto possibile, usando uocaboli comuni come si usa parlar uolgarmente, massime per quelli, che sono natiui della città Fiorentina secondo il presente tempo della nostra età. Il suo parlare è aperto & chiaro & molto intelligibile, & facilmente sarà inteso da lettori uolgari, per i quali principalmente è fatta questa uolgar traduttione.

Significativo il fatto che termine di paragone della buona traduzione dall'ebraico diventi qui l'esempio degli "antichi translatori *in lingua latina*". Riaffiora la concezione umanistica della superiorità del tradurre *in latino* sul volgarizzare *dal latino*, visione elitaria che però in questo caso, essendo sfruttata in tono esemplare, mette in chiaro una precisa scelta nella tecnica di volgarizzazione/traduzione.

### 3. Conclusioni

La storia della 'questione della lingua', storia prevalentemente retorica, grammaticale e poetico-stilistica, è solo uno degli aspetti del più generale ambito della storia della comunicazione linguistica attiva ai vari livelli della vita sociale. In questo ambito la comunicazione religiosa deve svolgere il proprio ruolo nel delineare una più compiuta, o sempre più completa, storia della coscienza linguistica che comprenda anche le forme di espressione di gruppi sociali non specificamente correlati al campo del letterario. Non si dovrà quindi tenere conto in merito solo della traduzione 'laica', dei testi della tradizione classica, ma anche di quella più propriamente popolare, connessa strettamente alle funzionalità religiose (predicazione, istruzione del clero, ecc.).

Inoltre, essendo il problema eminente della comunicazione religiosa nei secoli xv-xvi, quello legato alla traduzione o volgarizzazione dei testi dalle lingue sacre (o "letterali", vale a dire ormai solo scritte), una nuova considerazione dovrà essere riservata anche a tutta una serie di problematiche legate più specificamente alla teoria della traduzione. In particolare il riferimento insistito in Brucioli e Marmochino, ma anche in Teofilo e Da Pozzo, sulla traduzione dalle lingue scritturali *originarie* è da ricollegare ad una ben precisa valutazione della lingua latina e delle sue specifiche funzioni comunicative. Esisteva, come accennato, una precisa consapevolezza delle diverse caratterizzazioni correlate all'uso dell'una o dell'altra lingua *letterale*. La scelta della lingua *di partenza* non era irrilevante nel definire non solo le caratteristiche del testo nella lingua *di arrivo*, ma anche la sua funzionalità e operatività rispetto al piano della ricezione in quel contesto. La provenienza di una traduzione indirizza anche verso un ben preciso pubblico e una determinata forma di fruizione (la predicazione in particolare).

Ed è nell'intreccio di questi diversi piani che si definisce l'interesse dei testi sopraelencati. Innanzitutto la considerazione generale che è possibile fare è che se la teoria della lingua letteraria era sempre più indirizzata verso una definizione della questione in termini normativi (grammaticali o poetici), la teoria della volgarizzazione biblica, ed in senso lato la questione della lingua religiosa, pare essere maggiormente legata a problematiche d'ordine pragmatico e comunicativo. Si punta, più che a definire una norma, a perseguire l'utile immediato della funzionalità del testo tradotto in volgare. Da questo consegue la negazione della rilevanza del problema dello stile e della forma, così come la rapida obsolescenza di ognuna delle traduzioni summenzionate. Nonostante le molteplici edizioni, il testo biblico di Malerbi veniva sentito come rozzo e fortemente datato. Questo perché il traduttore si era basato nella propria operazione di volgarizzazione sulle esigenze immediate della comunicazione: il testo biblico doveva essere utile ai lettori volgari che lo circondavano. Tale percorso, parallelo alla elitaria questione della lingua,

viene ad essere interrotto più o meno esplicitamente dalla temperie generata dal Concilio di Trento. Il problema della volgarizzazione ed uso del testo biblico viene ad essere accantonato di fatto fino al Concilio Vaticano II.

Allo stesso modo, la concezione umanistica secondo cui il latino sarebbe stato impreziosito nel corso del tempo, raggiungendo la propria nota eleganza, mediante la cura dei grandi autori, e che così sarebbe stato per il volgare, viene qui superata attraverso il costante riferimento ad una nobilitazione del volgare ottenibile mediante la sola funzionalità ed utilità. Una diversa concezione d'uso del linguaggio pare essere attiva nei due ambiti: da un lato è infatti l'uso colto ed elitario dei letterati, dall'altro è quello, certo più modesto ma più esteso quantitativamente, dell'uso popolare (o che ad essi teoricamente si voleva rivolgere).

Su un altro versante emerge invece l'interessante costante riferimento alla figura del potenziale fruitore del testo biblico in volgare. Quella che viene ad essere posta in evidenza è, più che una specifica figura di lettore, una sorta di *percorso presupposto di fruizione del testo*. Per cui non si parla di un lettore diretto o mediato, o di un lettore individuale e silente contrapposto ad un *setting* di lettura in cui sia presente un lettore ad alta voce ed almeno un suo uditore (un lettore per mediazione dunque), ma di un primo livello di fruizione in cui sia attivo un lettore diretto, predicatore o sacerdote, che, trasformandosi in lettore/oratore, proponga il testo ad un secondo e più ampio uditorio (secondo livello di fruizione). Livello quest'ultimo composto da quelli che possiamo definire come *lettori per mediazione*.

Risulta evidente la parzialità di questa prima esplorazione di un settore di ricerca certamente limitato, ma che se affrontato con una più ricca quantità di materiale documentario, potrebbe certamente dare interessanti (e più sicuri) riscontri. Sia un nuovo settore di ricerca, come quello della storia delle pratiche di lettura, così come uno più tradizionale, quale quello della storia della lingua italiana, potrebbero in ogni caso trovare importanti punti di incontro e di correlazione in una ricerca centrata sulle modalità della comunicazione religiosa nei secoli xv e xvi, fondamentale periodo di trasformazione per entrambi i settori.

Università di Bologna

## NOTE

- 1 Tissoni ed., 59.
- 2 Il legame tra le forme della comunicazione religiosa e la storia della lingua è già stato oggetto di alcune ricerche di più ampio respiro quali i lavori di Prosperi, Coletti e Librandi.
- 3 Vedi in proposito come utile introduzione all'argomento il testo della Bassnett-McGuire 1-11.
- 4 Per quanto riguarda il lento spostamento, anche lessicale, attivo nel corso dei secoli xv-xvi dal *volgarizzare* al *tradurre*, vedi il fondamentale studio di Folena da cui deriva anche il riferimento implicito nel titolo del presente articolo.

- 5 In proposito vedi il saggio di Delcorno.
- 6 In merito vedi le considerazioni generali compiute da Coletti 212-15, oltre alle "Note sulla fortuna della *Bibbia* volgare italiana" in Barbieri, vol. I: 155-84.
- 7 Riguardo all'uso del volgare nella liturgia nel secolo XVI vedi Coletti 206-9.
- 8 Per le pratiche di lettura *mediate* vedi il concetto di *aurality* così come viene impiegato da Joyce Coleman e, per l'ambito più ampio della *storia della lettura*, vedi la recente raccolta di saggi a cura di Roger Chartier e Guglielmo Cavallo. Per alcuni esempi di pratiche di lettura del testo biblico nel periodo considerato vedi tra gli altri Ginzburg; Marchetti; e Coletti 178-79. Interessante ad esempio è lo scontro post-tridentino tra la pratica di lettura *diretta* del testo biblico (con il passare degli anni ritenuta tipicamente eterodossa) e la lettura *mediata* imposta dal recupero cattolico della predicazione orale (vedi Coletti 213; e Giombi). Di fatto era proprio attraverso la predicazione orale che le traduzioni del testo biblico continuavano a ricevere attenzione, come è reso evidente in questo messaggio inviato da Roma al Nunzio veneziano nel 1533 (trad. it. cit. da Rusconi 256-57): "Ci è stato riferito che molti frati e religiosi dei diversi ordini, in particolare mendicanti, in questa città di Venezia interpretano e leggono pubblicamente nelle chiese le *Epistole* del beato Paolo e altri passi delle *Sacre Scritture* parola per parola nella lingua volgare matema: il che è sia inconsueto sia pericoloso per le anime semplici, che si imbevono di opinioni eretiche, a cagione dei mistici significati delle *Scritture*, che a stento possono essere colti da coloro che sono provetti". Per le pratiche di lettura nel periodo considerato vedi anche il saggio di Trifone 441-42, ed il suo riferimento all'esistenza di una peculiare tipologia del testo scritto (ricalcata su quella dell'orale proposta a sua tempo da Nencioni): lo scritto-scritto, lo scritto-parlato e lo scritto-recitato.
- 9 Per una prima impostazione di una ricerca simile vedi l'articolo di Trovato.
- 10 Vedi Foster, anche per una definizione della storia della discussione in merito alla tradizione manoscritta in autori a lui precedenti. Per un elenco delle principali versioni manoscritte vedi Foster, "Vernacular" 452-53.
- 11 Vedi Foster, "Vernacular" 456. Mentre per una poco plausibile attribuzione di una intera versione biblica a Cavalca, vedi Foster, "Vernacular" 457-8.
- 12 Riportato in Foster, "Vernacular" 456.
- 13 Vedi Coletti 22-28. Il concilio di Tours dell'813 stabiliva, seguendo il sinodo di Francoforte del 794, "all'unanimità abbiamo deliberato che ciascun vescovo tenga omelie, contenenti le ammonizioni necessarie a istruire i sottoposti circa la fede cattolica, secondo la loro capacità di comprensione [...] E che si studi di tradurre comprensibilmente le medesime omelie nella lingua romana rustica o nella tedesca, affinché più facilmente tutti possano capire quel che vi è detto".
- 14 Un riassunto della discussione conciliare viene fornito da Coletti 189-211.
- 15 Massimo Teofilo nello stesso 1551 era stato autore di una contestata traduzione del *Nuovo Testamento* edita a Lione da Jean Frellon. A causa delle polemiche conseguenti era stato costretto alla redazione di una *Apologia o vera difesa di Massimo Teofilo fiorentino sopra la sua traduzione del Nuovo Testamento in volgare* [...].
- 16 Cit. da Trovato 61. Una proibizione simile a quella citata da Teofilo per i padri conciliari era già apparsa in una *Bulla super impressione librorum* del 1515, riportata in Hirsch, in cui ad essere soggetti a punizione erano non solo i produttori (autore ed editore) del testo, ma anche i suoi possessori ed eventuali lettori.
- 17 Nato probabilmente nel 1422 a Venezia, entra nell'ordine camaldolese nel 1470 ca. Del 1475 è la pubblicazione del suo volgarizzamento della *Legenda aurea* di Iacopo da Varagine, con il titolo di *Legenda di sancti* (Venezia: Nicolas Jenson). Muore tra il 1481 e il 1482.
- 18 L'ultima sarà del 1567. Già nella seconda edizione biblica del solo *Antico Testamento*, in traduzione di Anonimo edita nell'ottobre 1471 (Venezia: Adam di Ammergau), buona parte del testo non era nient'altro che una ripresa del testo di Malerbi (a partire da 2 Macc. 12.22).
- 19 Nato a Firenze nel 1487, si interessa di filosofia morale e politica come risulta dai suoi celebri *Dialogi*. Traduce dalle lingue classiche, tra gli altri Aristotele, Cicerone e Plinio il Vecchio. Dopo la congiura contro il Cardinale Giuliano de' Medici del 1522 fugge prima a Venezia e poi in esilio a Lione, dove studia l'ebraico e si avvicina alle idee della Riforma. Tornato a Firenze viene

nuovamente esiliato nel 1529, poco prima delle edizioni bibliche in collaborazione con Lucantonio Giunta a Venezia. Nel 1536 avviene la rottura con Giunta per una edizione/revisione del suo *Nuovo Testamento* da parte del domenicano Fra Zaccheria. Dagli anni '40, fondata una tipografia con i fratelli Alessandro e Francesco, ripubblica revisionate e prive di censure le proprie traduzioni bibliche (*Bibbia* 1541, *Salmi* 1544, *Nuovo Testamento* 1544 e 1547). Muore nel dicembre 1566. Per ulteriori informazioni si consulti la monografia di Spini e il *Dizionario biografico degli italiani*.

- 20 Il livore di quest'ultimo è bene espresso dal feroce gioco di parole inserito in un suo sermone in cui si sosteneva "che i Brucioli non erano buoni ad altro che ad essere arsi" (i *brucioli* in toscano sono i *trucioli*). Per ironia della sorte lui stesso verrà accusato di luteranesimo e morirà di stenti a Castel S. Angelo nel 1530. Brucioli morirà serenamente (anche se in estrema povertà) nel proprio letto il 5 dicembre 1566.
- 21 Tra le altre la prima edizione non italiana di un testo biblico in volgare, il *Nuovo Testamento* di Brucioli, fatta ad Anversa, presso Johannes Grapheus nel 1538. Anche tutte le diverse edizioni pubblicate a Venezia, Al Segno della Speranza revisione di Anonimo (sei edizioni dal 1545 al 1551) erano derivate dal testo di Brucioli.
- 22 Nato in data imprecisata a S. Cassiano, fu domenicano probabilmente a Firenze. Proclamato nel 1535 a Padova dottore e maestro in teologia, insegna negli anni a seguire ebraico a Padova e Venezia. Nel 1540 torna a Firenze dove nel 1542 è parte del Collegio dei teologi dell'Università, di cui sarà decano negli anni 1542-43. Muore probabilmente nel 1545.
- 23 Nel 1537 era nel frattempo stata edita a Venezia, da Bartolomeo Zanetti per Giacomo Rimbotti, la traduzione di Gianfranco da Pozzo di *Salmi ed Ecclesiaste*, anche questi per dichiarazione dell'autore tradotti dal testo ebraico.
- 24 Per questa terminologia vedi Genette 3. Il generico *para-testo* sarebbe secondo la sua definizione "tutto ciò che si trova attorno al testo", mentre le sue due forme specifiche sarebbero definite come quella dell'*epitesto*, vale a dire dell'insieme delle informazioni (interviste, corrispondenze e testimonianze) fisicamente esterne al testo ma sempre attive nelle sue vicinanze (7), e quella del *peri-testo*, vale a dire il messaggio riguardante il testo contenuto nello stesso suo spazio e da questo in qualche modo delimitato (quindi prefazioni, proemi, prologhi ma anche indici, sommari, numerazione delle pagine, divisione in capitoli e *messa in pagina*).
- 25 Esemplare impiegato: Venezia: Antonio Miscomini, 1477 (ma febb.-mar. 1478), Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, 16. H. III. 14-15, miniato. Consultata anche l'*editio princeps* Venezia: Wendelin von Seyer, 1 agosto 1471, Paris, Bibliothèque Mazarine, Inc. 38/1-2. Titolo completo del testo in oggetto: *Epistola di don Nicolò Malherbi veneto al reverendissimo professore de la sacra teologia maestro Laurentio de l'Ordine de sancto Francesco nella Biblia vulgarizata*.
- 26 Per più precise informazioni a riguardo vedi il mio precedente articolo pubblicato su *Schede Umanistiche*.
- 27 Per il testo del *Libellus* vedi *Annales Camaldulenses*, IX, Venezia, 1723, coll. 612-719. Una edizione critica è in corso di redazione da parte di Eugenio Massa di cui è già stato pubblicato un ampio saggio riguardante i circoli umanistici veneziani.
- 28 Riguardo ai teorici della lingua attivi sul territorio veneto vedi il testo di Tramontin. Concezioni simili venivano proposte da umanisti veneziani quali Ermolao Barbaro (Tramontin 457, nota 19).
- 29 "Glosa est expositio sententiarum et ipsius littere que non solum sententiarum sed etiam verba attendit" *Catholicorum seu Summa Prosodie*. Mainz: Johannes Gutenberg, 1460.
- 30 "Commentum est expositio verborum iuncturarum non considerans sed sensum".
- 31 "Translatio [est] expositio sententiarum per aliam linguam".
- 32 "[...] la qual uera et optima doctrina ben che possi essere difesa ouer esposta senza eloquentia come già da molti et spesse uolte è stata: nientemeno con clarità et splendore de sermone e da essere illustrata" (nelle citazioni dai testi sono state normalizzate le abbreviazioni [del tipo cō = con], ed i caratteri non presenti sulla tastiera di un word-processor).
- 33 Studiò teologia a Padova, laureandosi il 25 ottobre 1450. Nell'aprile 1474 venne eletto superiore della Provincia veneta. Alcuni anni più tardi, tra il 1474 e il 1478, Lorenzo avviò una propria

attività tipografica presso Santa Maria dei Frari sotto la protezione del Generale dell'ordine francescano Sanson. È stata ipotizzata l'esistenza di un gruppo di eruditi dediti agli studi in lingua volgare composto da maestro Lorenzo, Gerolamo Squarzafico, noto umanista veneziano, e dallo stesso Malerbi.

- 34 Dei *Salmi* in particolare, forse anche per l'uso che se ne faceva nel cenobio per le letture collettive. Vedi in proposito quanto detto da Massa (184 e 205-6). Giustiniani aveva anche sollecitato l'opera di traduzione di un umanista fiorentino, Girolamo Benivieni, allievo di Pico.
- 35 Per lo stato della questione della lingua in area veneta vedi il saggio di Florianì.
- 36 Esemplare impiegato: Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio 4. D. V. 21. Titolo per esteso del testo in oggetto: *Al Reuerendissimo et Illu. Signore IL.S. Hercule Gonzaga, Cardinale di Mantoua, Antonio Brucioli, Salute, et pace, in Christo Giesu Signore nostro.*
- 37 Per una esauriente ricerca riguardo alla valutazione delle volgarizzazioni nelle Accademie fiorentine e del loro rapporto con Brucioli, vedi il raffinato studio di De Gaetano.
- 38 Esemplare impiegato: Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, 68. II. F. 26.
- 39 In particolare probabilmente l'edizione biblica latina di Sante Pagnini del 1527. Pare che Brucioli in esilio a Lione fosse stato allievo di Pagnini per l'apprendimento dell'ebraico.
- 40 Esemplare impiegato: Roma, Biblioteca Nazionale Centrale 68. II. F. 26. Titolo per esteso del testo in oggetto: *Al Christianissimo re Francesco, primo re di Francia, Antonio Brucioli salute, et pace in Christo Giesu Signore, et Saluatore nostro.*
- 41 Interessante il fatto che Brucioli nell'edizione del suo *Nuovo Testamento* del 1547 (Venezia: Alessandro Brucioli e fratelli) sostituisca in qualità di dedicatario, alla figura di Francesco I quella significativa di Caterina di Francia, probabilmente ritenuta una più interessante interlocutrice (vedi quanto riportato in merito da Barbieri 306-8).
- 42 Esemplare impiegato: Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Guicc. I. 3. 7.: ivi 2. 5. 357.
- 43 Titolo per esteso del testo in oggetto: *Al Reverendissimo Monsignore Georgio Armaignaco vescovo di Roudes et di Vabres oratore del Christianissimo Re di Francia alla Illustrissima Signoria di Vinegia Maestro Santi Marmochino Fiorentino dell'ordine de predicatori Salute sempiterna.*
- 44 Esemplare impiegato: Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, R.G. Bibbia. II. 30. Titolo per esteso del testo in oggetto: *Lo autore della stampa a tutti e lettori salute.*

## OPERE CITATE

- Barbieri, Edoardo. *Le Bibbie italiane del Quattrocento e Cinquecento. Storia e bibliografia ragionata delle edizioni in lingua italiana dal 1471 al 1600*. 2 voll. Milano: Editrice Bibliografica, 1992.
- Bassnett-McGuire, Susan. *Translation Studies*. London and New York: Methuen, 1980.
- Berger, Samuel. "La Bible italienne au Moyen Age". *Romania* 23 (1894): 358-431.
- Bernardelli, Andrea. "Trasformazioni della retorica degli apparati prefativi alle prime Bibbie italiane a stampa (1471-1551)". *Schede Umanistiche. Rivista dell'Archivio Umanistico Rinascimentale Bolognese* 2 (1995): 5-35.
- Bruni, Francesco. "Appunti sui movimenti religiosi e il volgare italiano nel Quattro-Cinquecento". *Studi Linguistici Italiani* 9 (1983): 19-26.
- Chartier, Roger, e Guglielmo Cavallo, eds. *Storia della lettura*. Roma-Bari: Laterza, 1995.
- Coleman, Joyce. *Public Reading and the Reading Public in Late Medieval England and France*. Cambridge: Cambridge UP, 1996.
- Coletti, Vittorio. *Parole dal pulpito*. Casale Monferrato: Marietti, 1983.
- D'Agostino, Mari. *La piazza e l'altare. Momenti della politica linguistica della Chiesa siciliana (secoli XVI-XVIII)*. Palermo: Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, 1988.
- De Gaetano, Armand L. *Giambattista Gelli and the Florentine Academy. The Rebellion against Latin*. Firenze: Olschki, 1979.
- Delcom, Carlo. "Predicazione volgare e volgarizzamenti". *Mélanges de l'École française de Rome*

- Moyen Age-Temps modernes 89 (1977): 679-89.
- Del Col, Andrea. "Appunti per una indagine sulle traduzioni in volgare della Bibbia nel cinque-cento italiano". *Libri, idee e sentimenti religiosi nel cinquecento italiano*. Ed. Albano Biondi e Adriano Prosperi. Modena: Edizioni Panini, 1987. 165-88.
- Floriani, Piero. "Grammatici e teorici della letteratura volgare". *Storia della cultura veneta*. 3.2. *Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*. Vicenza: Neri Pozza, 1980. 139-81.
- Folena, Gianfranco. *Volgarizzare e tradurre*. Torino: Einaudi, 1991<sup>2</sup>.
- Foster, Kenelm. "Italian Versions". *Cambridge History of the Bible*. 3. *The West from the Reformation to the Present Day*. Cambridge: Cambridge UP, 1963. 358-60.
- . "Vernacular Scriptures in Italy". *Cambridge History of the Bible*. 2. *The West from the Fathers to the Reformation*. Cambridge: Cambridge UP, 1969. 452-65.
- Genette, Gérard. *Seuils*. Paris: Seuil, 1987 (Tr. it. *Soglie. I dintorni del testo*. Torino: Einaudi, 1989).
- Ginzburg, Carlo. *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500*. Torino: Einaudi, 1976.
- Giombi, Samuele. "Dinamiche della predicazione cinquecentesca tra forma retorica e normativa religiosa: le istruzioni episcopali ai predicatori". *Cristianesimo nella storia* 13 (1992): 73-101.
- Hirsch, Rudolph. "Bulla super impressione librorum, 1515". *Gutenberg Jahrbuch* (1973): 248-51.
- Librandi, Rita. "L'italiano nella comunicazione religiosa e nella diffusione della cultura religiosa". *Storia della lingua italiana*. 1. *I luoghi della codificazione*. Ed. Luigi Serianni e Pietro Trifone. Torino: Einaudi, 1993. 335-82.
- Marazzini, Claudio. *Il secondo Cinquecento e il Seicento. Storia della Lingua italiana*. Ed. Francesco Bruni. Bologna: il Mulino, 1993.
- Marchetti, Valerio. *Gruppi ereticali senesi del '500*. Firenze: La Nuova Italia, 1975.
- Massa, Eugenio. *L'eremo, la Bibbia e il Medioevo in umanisti veneti del primo Cinquecento*. Napoli: Liguori, 1992.
- Morisi Guerra, Anna. "Di alcune edizioni veneziane della Bibbia nella prima metà del Cinque-cento". *Clio. Rivista trimestrale di studi storici* 19.1 (1985): 55-76.
- Nencioni, Giovanni. "Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato". *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*. Bologna: Zanichelli, 1983. 126-79.
- Prosperi, Adriano. "Intellettuali e Chiesa all'inizio dell'età moderna". *Storia d'Italia. Annali*. 4. *Intellettuali e potere*. Ed. Corrado Vivanti. Torino: Einaudi, 1981. 194-213.
- Quondam, Amedeo. "La letteratura in tipografia". *Letteratura Italiana*. 2. *Produzione e consumo*. Ed. Alberto Asor Rosa. Torino: Einaudi, 1983. 555-686.
- Rusconi, Roberto. "Predicatori e predicazione". *Storia d'Italia. Annali*. 4. Einaudi: Torino, 1981. 949-1035.
- Spini, Giorgio. *Tra Rinascimento e Riforma: Antonio Brucioli*. Firenze: Loescher, 1940.
- Tissoni, Roberto, ed. *Giovanni Battista Gelli. Dialoghi*. Bari: Laterza, 1967.
- Tramontin, Silvio. "La cultura umanistica del Quattrocento dal primo Patriarca Lorenzo Giustiniani ai camaldolesi Paolo Giustiniani e Piero Quirini". *Storia della cultura veneta*. 3.1. *Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*. Vicenza: Neri Pozza, 1980. 431-57.
- Trifone, Pietro. "La lingua e la stampa nel Cinquecento". *Storia della lingua italiana*. 1. *I luoghi della codificazione*. Ed. Luigi Serianni e Pietro Trifone. Torino: Einaudi, 1993. 425-46.
- Trovato, Paolo. "Prefazioni cinquecentesche e 'questione della lingua'. Assaggi su testi non letterari". *Schifanoia. Notizie dell'Istituto di Studi Rinascimentali di Ferrara* 9 (1990): 57-66.



# From the 'Auctor' to the Authors: Writing Lyrics in the Italian Renaissance

1. The story is set in Florence, in 1515 (or maybe 1516); it takes place, to be more precise, just outside Porta San Gallo, one of the gates to the city, in a locality called "Il Pio." The countryside began in those days at the city walls, and an isolated house stood in that neighborhood beyond the gate. Its owner, Filippo Strozzi, a rich and rather powerful man in Florence, had come up with an original idea. In that house, away from the city and indiscreet eyes, he provided lodgings to a group of courtesans, for his own pleasure and entertainment, and that of his company of friends. We know the names of some of these women: Camilla called 'la Pisana,' Alessandra called 'la Fiorentina,' Beatrice, Brigida. They all lived in that house. When they were not receiving the visits of Strozzi and his cronies, they managed household affairs, kept track of expenses, and performed the tasks necessary for the proper functioning of a sort of family. They took care of each other when they were ill. They helped one another with their hair, clothes, make-up, and other accoutrements of beauty. They almost never went out. It is almost impossible for us to imagine such a way of life. Yet these women imagined it and lived it 'as if' it were possible and real. In order to do this, they wrote.

We certainly do not want to glamorize their situation, which to some may have already sounded like an idea for a film. This is not a refined salon we are talking about, nor are these the so-called 'honest' courtesans (those of the most elevated and acceptable standing, the Gaspara Stampas, Veronica Francos, or Tullia d'Aragonas). These women were virtual prisoners, and their male friends were busy and negligent of their needs. These women lived a precarious lifestyle, but aspired nevertheless to a sort of intellectual redemption by recreating an 'elevated' world in writing. In this way, they pursued a myth, a perhaps already impoverished one, but one which shone brightly in their imaginations: the world of the Court and its poetry. The fact of these women's aspiration seems extraordinary to me.

2. Letters issued from the solitary home of these women, messages in bottles. Almost always addressed to 'favorite' friends, they deal with common matters: love, separation, jealousy.<sup>1</sup> The letters observed, in effect, a crystallized

and abstract lyrical norm like that which can be found in the poetry of Petrarch or the Petrarchists, a fact more disconcerting (and even pathetic) when we consider their rhetorical situation, one of complete isolation. The case of our correspondents thus stands at the opposite pole from that of the Petrarchan norm.

This in itself could be interesting. But we are talking about lyric poetry, and in particular the *canzonieri* and other verse collections – their structure, their evolution in the sixteenth century, and their audience. So the moment has come to read some passages from these letters. Things should be much clearer afterwards.

I will quote only one example, but there are many. It is a letter from Camilla to Francesco del Nero, her usual correspondent (and brother-in-law to Niccolò Macchiavelli), who alternated in this capacity with Filippo Strozzi. Camilla, who, moreover, was Francesco's favorite, wrote:

E credimi che non iscrivo adesso per chiachiera, ché non ho persona al mondo che più ami e di chi sia più tutta sua che vostra, e porto sigillato nel cuore ogni beneficio che da voi ricevo, né mai sarò sazia di amarvi e ringraziarvi a tutte l'ore, e benedico el giorno e la prima causa che mi vi fece noti, ché tutto quel bene che ho l'ho da voi, e nella amicizia vostra mi vego nobilitata ed essaltata. / Voi adunque siate la mia corona, la mia gloria, e un vero paradiso non finto, dove io ritruovo ogni delizia, ogni bene e tutto quel ch'io posso desiderare. [...] E, dite, dove potrei io trovare acumulate tante virtù, dove tante gentilezze, e dove, dico, tanto favore? Voi m'avete tolto il gusto d'ogni altro. E se bene el vedervi m'è tolto, la impressione sta ferma, l'amor costante, el desiderio fervente, né mai uman forza può far ch'io non v'ami, e vedròvi, se io dovessi morire (14: 58-59).

[And believe me I am not writing now to make small talk. I have no one in the world whom I love more and of whom I am more his than yours, and I carry sealed in my heart every kindness which I receive from you, nor will I ever have enough of loving you and of thanking you every moment of that day, and I bless the day and the first thing that caused us to notice each other, because all the good things which I have, I have gotten from you, and in your friendship I see myself ennobled and exalted. / May you be therefore my crown, my glory, and a true paradise, not make-believe, where I find every delight, every good thing and all that I could desire. [...] And, tell me, where could I ever find accumulated together so many virtues, where so much kindness, and where, tell me, so much favor? You have made me lose interest in all others. And even if I am deprived of seeing you, the impression remains, the steadfast love, the fervent desire, nor could human forces ever make me stop loving you, and I will see you, if I should die in doing so.]

The letter is a curious mixture of the language of everyday use ("You have made me lose interest in all others") and of elements of the lyric style, with generic citations (the crown, virtue, death, the heart, kindness, delight, glory, etc.) as well as direct borrowings or actual copyings from Petrarch or from Petrarchism (of especial note, the expressions taken from Petrarch's *Rerum*

*vulgarium fragmenta* 61, "amarvi e ringraziarvi a tutte l'ore", and "e benedico el giorno e la prima causa che mi vi fece noti", as well as the reference to a "paradiso non finto" which is a cross between, for example, *RVF* 243.13 and 224.1).<sup>2</sup> Camilla reveals herself to be well acquainted with *ars retorica*, given that she uses rhetorical questions, lyric climax, and lyric lexicon (typical noun-adjective pairs, such as "amor costante" ["steadfast love"]: a phrase which, not by chance, would become the title of a play by Alessandro Piccolomini in 1536. *L'amor costante*), as well as a final hyperbole, which is truly Petrarchan.<sup>3</sup>

3. These letters bring out something which is more than simple intellectual curiosity. They seem to be a living historical metaphor; and that is exactly how they should be interpreted. It has been said that to impose a lyrical, and in any case stylistic, canon on the sixteenth century becomes a sort of domination, an imperialism exercised from on high (from the *auctoritas* of Petrarch, later appropriated by Pietro Bembo) and directed downwards (to the Petrarchist poets in general, who had become the clerics in this new hierarchy).<sup>4</sup> It may be true. For example, it may seem terrible to us living in the twentieth century that these women should accept from their masters not only confinement but their language as well. But – putting ourselves back in the sixteenth century – we should not forget the other aspect of this intellectual and social question. It was precisely thanks to that grammar, those rules, and the cultural circuit, that it was possible for subjects, until then outcast and mute, to gain access to the written word.<sup>5</sup> To insist upon the metaphor: in that isolated house outside Florence this culture introduced mythic dimensions, and gave these women the possibility (some will say only the illusion) of 'elevated' and noble communication. The metaphor aside, it is an aspect which we should keep in mind when we speak of the Renaissance lyric, which is the effect of a historical transformation that resulted from the dissolution of the culture of the Court and its passage from the hands of the Humanist aristocracy to those of the urban bourgeoisie. This process produced mythology as well as nostalgia. But it produced something more, as we will see.

4. Let's turn to Venice now. In 1529 (the year before the *princeps* of his *Rime*, and four years after the *Prose della volgar lingua*), Pietro Bembo answered Niccolò Astemio, who did not believe in the sincerity of the love of Francesco Petrarca for Laura and considered it merely a literary fiction:

Se il Petrarca non v'ha potuto persuadere egli di essere stato veramente innamorato di Madonna Laura, con tanti suoi belli e cari scritti volgari, e spezialmente col primo suo sonnetto, nel quale non è verisimile che egli fingesse a sua vergogna: e con tanti altri latini, ne' quali egli fa testimonio di ciò, io non presumèrò già di poterlo persuader io.<sup>6</sup>

[If Petrarch was incapable of persuading you that he was truly in love with Madonna Laura, with so many of his precious and beautiful works in the vernacular, and especially with his first sonnet, in which it is improbable that he was faking his shame, and with many other Latin texts, in which he bore witness to that, I will not then presume to be able to persuade you myself.]

It is clear that Bembo did not only guarantee the truth of that love (from two centuries earlier). He did something more: he affirmed the capacity of the poetic text 'in and of itself' to give indisputable demonstration of the fact. The poetry, the vernacular 'canzoniere', does not only refer to the history of that exemplary experience; it is at the same time the strongest proof of it. It is in *itself* the history. It does not demonstrate the truth: it is, without a doubt, the truth.<sup>7</sup>

5. Let's now consider together the two personal examples, the 'low' one of the courtesan Camilla and the 'high' one of the soon-to-be-cardinal Bembo. They allow us to formulate two observations, fundamental to our understanding of the Renaissance lyric generally, and of the particular reason for its rapid diffusion and widespread acceptance and imitation. The first: the lyric and its language give access to a code. They themselves are a noble and 'elevated' code. The second: the poetry – *that* poetry – is the mirror of an exemplary life, it is true, and it has the miraculous capacity of making life true and noble. It is itself life. Moreover it is unchanging and endures throughout the centuries. Naturally it is necessary to possess the key, which is, in fact, *imitation*, and is available to all.<sup>8</sup>

6. Can we be surprised that our friend Camilla (who also composed verse, now lost) wrote more or less like Petrarch? Even without having read Umberto Eco, she had understood perfectly that the nobility of the medium extended to the 'transmitter,' and – extraordinarily – independently of the message. It is a limited case of the power of the word 'in and of itself' in a context, that of the early sixteenth century, which was moving towards a celebration of the written word.<sup>9</sup> Certainly Camilla would not have had the right to written expression even a decade earlier. From the example then, many reflections arise which I will now enumerate, even if in a problematic and provisional manner. They will in my opinion to some extent change our view of lyric writing in the Renaissance.

7. Camilla's letters permit us in fact to verify some historical facts. The perhaps most surprising thing for us is that the letters reveal no sense of inferiority, no fear of authority. Camilla has no problem mixing her appeals to Francesco, in the style of the love lyric, with medical bulletins on state of health of her friends Alessandra and Beatrice, who suffered from inevitable

professional illnesses.<sup>10</sup> Let's try to put the fact into historical context. In between the lines of Camilla's writing, we can see – coming to us 'live' shall we say – that a series of canonic Petrarchan elements come to the fore and eventually win out over those which are more banal and commonplace. We can admit that this is rather striking. Everyday life loses importance in favor of the imagined life. This is precisely the process which will lead in only a few years time to Bembo's *Prose* (1525) and then to his *Rime* (1530), and one we will come to call the standardization of linguistic and lyric Petrarchism, and exclusion of its unauthorized elements.

8. Did Camilla know Petrarch? And was she, therefore, self-consciously citing him? The answer is certainly 'yes', in both cases. Let's begin with the second question. Semiology has taught us that a transmitter cannot exist without a receiver: in other words, that the code must be known by author and reader, and, if not, it is useless. Therefore, when Camilla says in another letter that she feels "un continuo morire senza morte" ("a continuous dying without death" 53: 152-53) she knows very well that she is paraphrasing lines 43-44 of *RVF* 331 (the *canzone* "Solea da la fontana di mia vita"),<sup>11</sup> or at least that this phrase belongs to the repertoire of Petrarch or the Petrarchists; and she also knows that her receiver and interlocutor (Francesco Albizzi, a Florentine and friend of Giovanni dalle Bande Nere)<sup>12</sup> will understand the allusion, given that he belongs to the same circle of those with average education, and thus can interpret the same code since he knows the key.

As for her first-hand knowledge of Petrarch, there is nothing more probable: in the decade 1501-1510, in Italy, nine different editions of the *Canzoniere* were printed (certainly more than are being published today);<sup>13</sup> moreover, those precise years saw a boom in vernacular publishing. In the first decade of the century, Serafino Aquilano's poetry came out in some twenty-five editions (and amounted to twenty-five per cent of all published poetry books); Tebaldeo's had eight editions, Cariteo's four, Cornazzano's six, while the 'local' fortunes of Burchiello began to decline (to only two editions), as did those of the non-classical poets generally (see Pantani). Camilla, who has by now become a sort of special correspondent for us from the world of the semi-educated in the early sixteenth century, regularly registers this vogue in her citations: in a letter, for example, she cites two verses from Lorenzo's *Nencia* (3: 32). Moreover, in the decade 1511-1520 some 127 different books of poetry were printed, with Serafino Aquilano's numbers declining but still beating Petrarch's, eighteen editions to fifteen (with the latter, however, regaining some ground lost the previous decade – see Pantani). The publishing explosion of the decades to follow will wipe out the 'old' courtly lyric of the late fifteenth century, bring Petrarch to a total of 162 editions for the century (Dante will reach only 33), and will above all allow printing houses, those in Venice for example, to publish in their anthologies a myriad of new poets and

lyrics. In just forty years, from 1545 on, the presses of Giolito will publish a staggering amount of work, some two hundred and forty authors and something like eight thousand books of poetry; and in the course of the XV and XVI centuries more than five thousand editions of poetry books will be printed in Italy (most of them, of course, during the period from 1501 to the end of the century) (see Quondam, "Mercanzia" 82, and Fedi, *La memoria* 48-49). All of this we know today, after going through the statistics, our computers at the ready. The impression becomes one of an exploding literary universe. We must then try to understand why.

9. The phenomenon is so broad and 'modern' in its achievements that it cannot be sufficiently explained by the traditional and rather banal critical slogans (imitation, repetition, domination, etc.). The process was at one time called, sometimes confusedly, Mannerism;<sup>14</sup> but I would rather call it, using more modern terms, "democratization" or expansion; or, as I have summarized in my title, passage from the idea of an 'Auctor' (unique, imitable but unreachable, a true secular Bible of poetry) to 'authors' uncapitalized, such as the two hundred and forty poets published in Venice by Giolito.<sup>15</sup> The space in which the lyric flourished was no longer the Court (by now decadent); the form now entered different urban and bourgeois circles, passing through the place that supplied the *imprimatur* and the intellectual authorization – no longer the Prince but the printing house. Industry, not craftsmanship, now shaped the possibilities of literary production.<sup>16</sup> If the Humanist poet, who learned the essential elements of lyric poetry in his artistic self-education, could say, 'I, too, am a poet,' the Bembian lyric poet could make of that affirmation a system: 'We, too, are poets.' In other words, this period marks the end of the Humanist concept of culture: an *ancien régime* dies and a 'third estate' is born.

10. One must acknowledge that Petrarch had greatly facilitated such matters. His poetry lent itself better than most to reuse. It was composed of fragments that one could reunite at will like a puzzle.<sup>17</sup> It came from the distant past, yet always remained the same and could serve the future. All of the poets of the high Renaissance were conscious, in their mania for refoundation, of speaking not so much to their friends in their restricted court society, as to all those who spoke that language wherever they might have been, and therefore also for posterity. Theirs was a totally Renaissance idea of an eternal language, remaining fixed and constant while History decays, a language and a poetry from the past that would remain the same in the future, even as the concepts of the State and the Court fell apart – a historical transformation which would indeed come to pass, at least in Italy.<sup>18</sup>

If we examine this socio-literary phenomenon through the facts and not through our post-Romantic ideologies, we can see that the Petrarchan lyric

tradition is – contrary to what we have always believed – a long, often dramatic search for identity in a moment of crisis. If, therefore, the language of Petrarch and the practise of poetry became the modern classical canon, that came about in an unexpected manner: it is the symptom of a vitality, of an obstinate desire to participate, to bear witness to one's own presence, rather than the sanctioning of an accepted slavery. To return to our initial metaphor, it is the sign of a tenacious desire for a way of communicating that can even reach beyond the walls of the marginalized house of those women.

Precisely for this reason, for a Renaissance lyric poet, and therefore also for anyone who participated in that culture, the problem was to be recognizable, not to be original (see Fedi, *La memoria*, 23-80). Paradoxically, if Camilla had written in an extremely original Florentine or Pisan dialect, with strong and distinguishing characteristics, she would interest us less; certainly she would have had little chance to communicate with the outside world. It is for this reason that the voices of Berni, of Niccolò Franco, of Ruzante, of the various 'Pasquini' and on the anti-Petrarchan side, of Aretino, have remained, in effect, original but unheard.

One might object that this solution was a compromise. Very true. But it is necessary to consider that for a writer of the sixteenth century, writing outside the 'genres' was unthinkable; the anti-Petrarchists themselves followed, after all, a precise formula of their own. And moreover, one must add that this permitted in difficult times the use of the written and the spoken word – always a dangerous impulse. And the proof is that in this new and volatile situation, an unprecedented thing happened: new groups interested in affirming a public identity appropriated the language of others (see Dionisotti, 191 ff.). Let us now consider the crucial implications of this phenomenon for our understanding of the Italian Renaissance.

11. We began with the example of a woman, and we have spoken almost exclusively of women writers. Surely we are treading on rather dangerous ground. The fact is that for decades we did not know how to approach the subject of women writers, a social fact quite new for the Renaissance. Until just over thirty years ago, women poets were given short and somewhat embarrassed chapters in the critical literature, as if they only amounted to a folkloristic curiosity or vague sociological phenomenon. This was also a time during which Renaissance lyric poetry was considered to be derivative and unimportant. I believe that the reason for this deafness or blindness consisted, above all, in the fact that new and different phenomena were being read with traditional glasses: it is not possible to deal with thousands of lyric compositions in the way one deals with a single, isolated and 'original' author. An intertextual approach is necessary. One must make comparisons.

Changing the visual angle and the instruments, we realize that the lyric medium permitted this small miracle too: the words written by a man,

Petrarch, about a hypothetical feminine image or symbol could be reversed and used quite well by women about men. In 1552 Stefano Colonna understood this perfectly and, paraphrasing Petrarch, wrote an entire *Canzoniere* from the point of view of Laura (publishing it, however, anonymously).<sup>19</sup> But his work was a parody of a parody, an obviously serious one, and perhaps an intellectual exorcism as well. In the poetry actually written by women, there is something truly worthy of note: the male to whom the poetry was addressed lost symbolic value and became more real, less stereotyped. The proof of this fact consists in this: that in the 'masculine' collections of lyrics and rhymes of the sixteenth century, the female image is increasingly elided, while women's lyric poetry renders increasingly more concrete and present the masculine image, identifying him by first and last name.<sup>20</sup> (The opposite case occurs as well: Laura Terracina composed 'masculine' sonnets, that is, poems that purport to be written by a man. This is an extreme case of canonic mimesis, and a rare one).<sup>21</sup>

In my opinion, these different modes of symbolizing the individual object in Petrarchan poetry are a revolutionary fact, which it seems no one has yet sufficiently noted. We can deduce from it that this phase of expansion and 'democratization' of the Petrarchan lyric permitted the re-creation of a kind of lyric poetry that was in decline: the 'masculine' Petrarchism of the high Renaissance, which had begun to break up into poetic sequences less and less tied to the model of the lyric love story. That form, of course, formed the basis of the *Rerum vulgarium fragmenta*, the work of the father of all Western lyric poetry. So it is necessary, in conclusion, to make some observations which have already been sufficiently demonstrated, and which are certainly not part of our critical conventions or canons. And with this, the title of this essay could change to: "Writing Lyrics in the Italian Renaissance: from the 'Auctor' to the Authors, Male and Female." Such a statement, in its last phrase, institutes a shift, almost a return to the beginnings of our inquiry.

12. I have formerly argued the claim that the genre of the *canzoniere* in the manner of Petrarch vanishes after Bembo, at around mid-century, and the "book of poems" takes its place.<sup>22</sup> That is to say, from imitation we pass to citation, with very few exceptions. What I call the "book of poems" is characterized, in short, by the loss of a sentimental and structural center: from the narrative-symbolic sequence we pass to poetic nuclei in logical or analogical series, from hypotaxis to parataxis. Of the original structure only some purely external elements remain: the introductory sonnet or final poem, for example.<sup>23</sup> The rest is broken up into isolated groupings: love poems, poems of praise, of correspondence, and of religious devotion (as in the *Rime* of Torquato Tasso, coming at the end of that process of disintegration). This is the obvious symptom of a crisis, the clearest and most conspicuous proof of which are the lyric anthologies containing the work of various authors (and dozens

of them were published from 1545 on). The most obvious symptom of crisis was the fact that, after Bembo, many of the greatest lyric poets of the Renaissance never published their complete *canzonieri*, which almost all went to press posthumously (Ariosto, Da Porto, Molza Guidiccioni, Della Casa, Bandello, Michelangelo, Marmitta, etc.).

If we examine the case of the women poets, we encounter our first surprise. Out of nine 'official' and 'greatest' women poets (Laura Terracina, Gaspara Stampa, Veronica Franco, Tullia d'Aragona, Laura Battiferri, Chiara Matraini, Vittoria Colonna, Isabella di Morra, Veronica Gambara), a good six of them published their *canzonieri* (meaning structured collections by a single author) during their lifetimes, often in a number of editions. Gaspara Stampa failed to do so by only a few months: she died on April 23rd, 1554, and at the end of the same year her sister Cassandra published her volume. Isabella di Morra, murdered in 1546 by her brothers, did not have time. Therefore, actually only Veronica Gambara failed to publish her own verse; this fact, however, seems to be a social expression of her upper-class detachment, rather than a fully conscious cultural choice.<sup>24</sup> A lady from Correggio, born in 1485 (hence the oldest of the group), she belongs to another generation and to a court circle of which she was the central figure. Her case, which is unique, thus confirms rather than contradicts the tendency we are examining.

Our analysis carries us toward a perhaps new perspective on the Renaissance lyric poetry. In the high Renaissance, beginning in 1538 (the date of the *editio princeps* of Vittoria Colonna's love poetry, the first collection – to my knowledge – written entirely and exclusively by a woman)<sup>25</sup> and ending with the years of their greatest publishing success (between 1560 and 1570), it is the women poets, and not the men, who give stability to Renaissance Petrarchism as a compact, powerful, consolidated lyrical practise. The *canzoniere* form, in crisis elsewhere, in the poetry of women remains stable, secure and popular, and is often inventively interwoven with different motifs (the spiritual theme, for example in Vittoria Colonna), and often uses non-canonical meters (tercets, octaves). The mere fact is thought-provoking. Using the canon established by others (Petrarch, Bembo), these women did what was perhaps the only thing possible: they used it as a means of affirmation and consolidation of their personal expression; and in order to do that they necessarily had to embody that expression in something enduring, visible and well-structured – a book, which bore the name of the woman poet on its cover, and became a kind of social redemption (for those who were courtesans) and an expression of a proud desire to create. In fact, writing verse was not an ephemeral task for them. In my opinion, even if their poetry was often of 'middle' tone (neither 'high' nor 'low'), they succeeded through the 'macro-text' in imposing their own text, and in forestalling the eventual demise of the original concept of the *canzoniere*. It is an accepted fact that after 1560-70, in

the midst of the Counter-Reformation, many of the possibilities and openings for free expression were closed, and this experiment – as well as its alternate poetic possibilities – slowly died out.<sup>26</sup>

13. At this point, we might ask ourselves what happened to Camilla, the aspiring poet, writer of letters, and common courtesan. Hers is a story which ends badly, as sometimes happens. We know that after 1516 she moved to Rome – and this is an important date for history, since Florence was in decline politically as well as culturally, and Rome was a rich city full of prelates and opportunities for making money. We find Camilla there in 1526, in the “Ponte” district, officially registered as one of the four thousand nine hundred courtesans of the city (which then had fifty-five thousand inhabitants). She does not seem to have written any more, except for a letter in 1520. But her tracks were not completely lost. She is mentioned in fact, still together with her friend Alessandra Fiorentina, in the *Ragionamento del Zoppino fatto Frate, e Lodovico, puttaniere, dove contiensi la vita e genealogia di tutte le Cortigiane di Roma*, a short, pseudo-Aretinian work of 1539, a sort of life and genealogy of the courtesans of Rome. It is a brutal reference. Camilla is catalogued as a thing of no use, one of the “old whores” (‘puttane vecchie’), who are “by now all worn out” (‘ormai troppo stantie’).<sup>27</sup>

Camilla’s end might perhaps inspire a reflection on the utility of poetry and its myths. But that would of course be another story.

*Università per Stranieri di Perugia*

## NOTES

- 1 The letters are contained in the ms. 2.3.432 of the Biblioteca Nazionale Centrale in Florence (formerly Magliabechiano 8.1402), prov. Strozzi, n. 1028. Many letters from this manuscript were edited in the 19th century by Ferrai, recently republished in a new and improved edition by Romano (all quotations are from the latter edition). For bibliography and textual notes on editions and manuscripts (other letters are in fact in three mss. now in the Archivio di Stato in Florence), see this edition (19-22 and 159-62).
- 2 “Benedetto sia ‘l giorno, e ‘l mese, et ‘l anno, / et la stagione, e ‘l tempo, et l’ora, e ‘l punto, / [...]”, etc.: Francesco Petrarca, from the *Rerum vulgarium fragmenta* 61.1 ff. (hereafter cited as *RVF*); “Ella sel ride, et non è pari il gioco: / tu paradiso, i’ senza cor un sasso, / o sacro, avventuroso et dolce loco” (*RVF* 243.12-14); “S’una fede amorosa, un cor non finto, / un languir dolce, un desiari cortese; / [...]”, etc. (*RVF* 224.1 ff.).
- 3 See for instance *RVF* 291.8: “ma se ‘l vo’ riveder, conven ch’io mora” (but obviously there are many possible citations about ‘morte’ and ‘morire’ throughout the *Canzoniere*). The illustrations of Petrarchan quotations could continue from other letters: “I will say no more, forgive me if I have written too much, for where love is lodged, there is no rule” (14); “as for my obligation to you it would first be possible to number the stars as never in the least part could I declare it” (16); “indeed I would first wish to die a thousand times a day, rather than ever a similar thing should occur to me” (27); “I beg Your Lordship to deign to remove me from this labyrinth” (ibidem); “since to be or to live without you I cannot; that since the day I parted from you I have felt and

- always will feel a continuous dying without dying" (53: the only one from Rome, September 4, 1520); and so on. Letters from Camilla's women friends are written even more conspicuously in this style; their more inferior literary talent made their lyrical borrowings much more obvious, and their use of *ars retorica* more perceptible and naive.
- 4 On this subject, see Mazzacurati, "Pietro Bembo: la grammatica" 195 ff., and "Pietro Bembo."
  - 5 See Quondam, "La letteratura;" "Nascita della grammatica;" "La letteratura in tipografia;" and "Mercanzia." On this subject, see also Fedi, *La memoria passim*.
  - 6 Cited in Baldacci xv.
  - 7 See Fedi, *La memoria* 72 ff.
  - 8 On the historical idea and meanings of *imitazione*, see Gmelin; Santangelo; Della Terza; and most of all Greene, and Fedi, "La fondazione."
  - 9 See the essays mentioned in note 5, and Bologna 634 ff.
  - 10 See, for example, in the same letter 14 cited above, at the end: "La Lessandra si raccomanda a te [sic] e così Beatrice, la quale sta senza febbre, ma tuttavia in letto" (60-61).
  - 11 "Bello et dolce morire era allor quando, / morend'io, non moria mia vita insieme" (RVF 331.43-44).
  - 12 Bom in 1486, he died in 1556. He was a friend of Giovanni dalle Bande Nere and of Pietro Aretino, who sent to him in 1526 a letter concerning the report of Giovanni's last hours and death.
  - 13 See Pantani. On Tebaldeo's collections of lyric poetry, see the critical edition of his *Rime*. For information about the printing in the Renaissance, see also Cannata Salamone.
  - 14 For a general discussion of this problem, see Quondam, *Problemi*; and Mirollo.
  - 15 On Giolito's activity in Venice, see Bongi; Fedi, *La memoria*, 47 ff.; and Quondam, "Mercanzia."
  - 16 For a general description of the state of the Italian literature in this period, see Dionisotti, 191 ff.
  - 17 On this point, see especially Santagata, *Dal sonetto*; and *I frammenti*.
  - 18 At this point we see the separation, typical of Italy, between spoken language and written language, which took place precisely because of the vehicle of the lyrical poetry and precisely in the Renaissance; we also see at this point the separation between poetry and prose, and the lyric and realism, which caused fiction and the novel to arrive late, and with great difficulty, in Italy, with respect to the other European cultures (Camilla herself places some real verses here and there in her prose; and here it is truly a question of automatic writing).
  - 19 *I Sonetti; le l Canzoni, et i l Triomphi / de M. Laura / in risposta di M. Francesco / Petrarca / per le sue rime in vita, / et dopo la morte di lei*. About this 'libro di rime' and others of this kind, see Fedi, "Sole".
  - 20 On the vanishing image of the woman (the 'unique' one of the *canzoniere*, like Laura or Fiammetta or Beatrice) in the books of lyrics during the XVI century, see Fedi, *La memoria* 77-78 and 228-29; " 'L'immagine' " 46-73 (particularly 68-69). Some hints also in Gomi, "Veronica" 39-40. On the women poets in the Renaissance generally, see Ferguson, Quilligan and Vickers. See also Rosenthal, "Veronica" 227-257 (with an extensive bibliography on this subject); and *The Honest Courtesan*. The *Rime* of Veronica Franco are now published, with an important foreword, in a new edition by Bianchi. See also Jones, (especially since my point of view is not as sociological as hers). On women writers, primarily during the Jacobean Era in England, see Lewalski (with bibliography). On an interesting image of a woman in the Renaissance, to whom a book of rhymes was dedicated by various poets in 1561, see Jacobson Schutte (with a substantial bibliography). On the topic generally, see Zancan (and the bibliography given in the footnotes of the essay).
  - 21 For the lyrics of Laura Terracina (the first edition of her *Rime* was published in 1553), see Ferroni and Quondam 329-39.
  - 22 See again Fedi, *La memoria passim*; Gomi, "Le forme;" and Santagata, "Dal sonetto" 11-21.
  - 23 See Erspamer; Gomi, "Il libro;" Fedi, *La memoria* 75-76 and 261-263; and Boaglio.
  - 24 The first edition of the *Rime* of Veronica Gambara was published two centuries after her death, in 1759 (Veronica died in 1550), during the lifetime of the poetess there were only two or three publications of single poems in miscellaneous collections. For the other editions of *Rime*: Veronica Franco, 1575 (died 1591), Tullia d'Aragona, 1547 (died 1556), Laura Battiferri, 1560 (died

- 1589), Chiara Matraini, 1555 (died probably in 1604), Vittoria Colonna, 1538 (died 1547), Gaspara Stampa, 1554 (died 1554, a few months before the edition), Laura Terracina 1553 (died probably in 1577). Isabella di Morra, who died in 1546, wrote only a few poems, and they were published in a miscellaneous volume in 1552 (*Rime*). On Chiara Matraini, perhaps the most recent discovery made by scholars in the field of Renaissance women poets, see Rabitti; and the critical edition of her *Rime e Lettere*.
- 25 *Rime de la divina* / Vittoria Colonna / Marchesa di / Pescara. / Novamente stampate / con privilegio. For the *Rime* of V. Colonna, see the critical edition.
- 26 On this point, see Dionisotti 182-204.
- 27 The *Ragionamento* is now edited by Cicognani (the citations at p. 48). For information about the life of Camilla, see also Romano 25 (and the bibliography here given).

## WORKS CITED

- Baldacci, Luigi. "Introduzione." *Lirici del Cinquecento*. Milano: Longanesi, 1975<sup>2</sup> [1957].
- Boaglio, Marino. "A proposito dell'imitazione. Liriche d'esordio e canz onieri petrarcheschi nel primo Cinquecento." *Luoghi e forme della lirica*. Ed. Giorgio Barberi Squarotti. Torino: Tirrenia Stampatori, 1996. 84-118.
- Bologna, Corrado. "Tradizione testuale e fortuna dei classici." *Letteratura italiana*. Ed. Alberto Asor Rosa. 6. Torino: Einaudi, 1986. 445-928.
- Bongi, Salvatore. *Annali di Gabriel Giolito de' Ferrari da Trino di Monferrato, stampatore in Venezia*. Roma: Ministero della pubblica istruzione, Tip. Bencini, 1890 and 1895.
- Bozzetti, Cesare, Pietro Gibellini, and Ennio Sandal, eds. *Veronica Gambara e la poesia del suo tempo nell'Italia settentrionale*. Firenze: Olschki, 1989.
- Cannata Salamone, Nadia. "Per un catalogo di libri di rime 1470-1530: considerazioni sul canzoniere." *Il Libro di poesia dal copista al tipografo*. Ed. Marco Santagata and Amedeo Quondam. Modena-Ferrara: Edizioni Panini-Istituto di Studi Rinascimentali, 1989. 83-89.
- Colonna, Vittoria. *Rime*. Ed. Alan Bullock. Bari: Laterza, 1982.
- . *Rime de la divina* / Vittoria Colonna / Marchesa di / Pescara. / Novamente stampate / con privilegio. / col.: Stampate a Parma Con Gratia e Privilegio / Nel MDXXXVIII.
- Della Terza, Dante. "Imitatio: teoria e pratica. L'esempio del Bembo poeta." *Forma e memoria: saggi e ricerche sulla tradizione letteraria da Dante a Vico*. Roma: Bulzoni, 1979. 115-47.
- Dionisotti, Carlo. *Geografia e storia della letteratura italiana*. Torino: Einaudi, 1967.
- Ersparmer, Francesco. "Il canzoniere rinascimentale come testo o come macrotesto: il sonetto proemiale." *Schifanoia* 4 (1987): 109-14.
- . "Il canzoniere rinascimentale come testo o come macrotesto: il sonetto proemiale." *Italian Renaissance Studies in Arizona: Selected Papers from the Proceedings of the 1987 Sixteenth Century Conference, Medieval and Renaissance Center, Arizona State University, Tempe, AZ*. Eds. Jean R. Brink and Pier R. Baldini. River Forest, Ill.: Rosary College, 1989. 17-28.
- Fedi, Roberto. "La fondazione dei modelli. Bembo, Castiglione, Della Casa." *Storia della letteratura italiana*. Ed. Enrico Malato. 4. Roma: Salerno, 1996. 507-94.
- . "'L'immagine vera': Vittoria Colonna, Michelangelo, e un'idea di canzoniere." *Modern Language Notes* 107 (1992): 46-73.
- . *La memoria della poesia: canzonieri, lirici e libri di rime nel Rinascimento*. Roma: Salerno, 1990.
- . "Sole e pensosi. Censura, parodia, fortuna di un sonetto petrarchesco." *Lingua e stile* 26.3 (1991): 465-81.
- Les femmes écrivains en Italie au Moyen Age et à la Renaissance. Actes du Colloque International, Aix-en-Provence, 12, 13, 14 novembre 1992*. Marseille: Publications de l'Université de Provence, 1994.
- Ferguson, Margaret W., Maureen Quilligan, and Nancy J. Vickers, eds. *Rewriting the Renaissance: The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*. Chicago: U of Chicago P, 1986.
- Ferrai, Luigi Alberto. *Lettere di cortigiane del secolo XVI*. Firenze: Libreria di Dante, 1884.

- Ferroni, Giulio, and Amedeo Quondam, eds. *La locuzione artificiosa. Teoria ed esperienza della lirica a Napoli nell'età del Manierismo*. Roma: Bulzoni, 1973.
- Franco, Veronica. *Rime*. Ed. Stefano Bianchi. Milano: Mursia, 1995.
- Gambara, Veronica. *Le rime*. Ed. Alan Bullock. Firenze-Perth: Olschki-U of W. Australia P, 1995.
- Gmelin, Hermann. "Das Prinzip der Imitatio in den Romanischen Literaturen der Renaissance." *Romanische Forschungen* 46 (1932): 173-229.
- Gomi, Guglielmo. "Le forme primarie del testo poetico." *Letteratura italiana*. Ed. Alberto Asor Rosa. 3/1. Torino: Einaudi, 1984. 439-518.
- . "Il libro di poesia cinquecentesco: principio e fine." *Il Libro di poesia dal copista al tipografo*. Eds. Marco Santagata and Amedeo Quondam. Modena-Ferrara: Edizioni Panini-Istituto di Studi Rinascimentali, 1989. 35-41.
- . "Veronica e le altre: emblemi e cifre onomastiche nelle rime del Bembo." *Veronica Gambara e la poesia del suo tempo nell'Italia settentrionale. Atti del convegno (Brescia-Correggio. 17-19 ottobre 1985)*. Eds. Cesare Bozzetti, Pietro Gibellini and Ennio Sandal. Firenze: Olschki, 1989. 37-57.
- Greene, Thomas M. *The Light in Troy: Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*. New Haven: Yale UP, 1982.
- Jacobson Schutte, Anne. "Irene di Spilimbergo: The Image of a Creative Woman in Late Renaissance Italy." *Renaissance Quarterly* 44.1 (1991): 42-61.
- Jones, Ann Rosalind. *The Currency of Eros: Women's Love Lyric in Europe, 1540-1620*. Bloomington-Indianapolis: Indiana UP, 1990.
- Lewalski, Barbara Kiefer. "Writing Women and Reading the Renaissance." *Renaissance Quarterly* 44.4 (1991): 792-821.
- Matraini, Chiara. *Rime e lettere*. Ed. Giovanna Rabitti. Bologna: Commissione per i Testi di Lingua, 1989.
- Mazzacurati, Giancarlo. "Pietro Bembo." *Storia della cultura veneta*. Eds. Girolamo Amaldi and Gianfranco Folena. Vicenza: Neri Pozza, 1980. 3/2. 1-59.
- . "Pietro Bembo: la grammatica del dominio." *Lavoro critico* 7-8 (1976): 195-235.
- Mirollo, James V. *Mannerism and Renaissance Poetry: Concept, Mode, Inner Design*. New Haven: Yale UP, 1984.
- Pantani, Italo. *Libri di poesia*. Milano: Editrice Bibliografica, 1996.
- Petrarca, Francesco. *Canzoniere*. Ed. Gianfranco Contini. Torino: Einaudi, 1964.
- Quondam, Amedeo. "La letteratura in tipografia." *Le pouvoir et la plume. Incitation, controle et répression dans l'Italie du XVIe siècle*. Paris: Université de la Sorbonne Nouvelle, 1982. 555-686.
- . "La letteratura in tipografia." *Letteratura italiana*. Ed. Alberto Asor Rosa. 2. Torino: Einaudi, 1983. 555-686.
- . "Mercanzia d'onore/Mercanzia d'utile. Produzione libraria e lavoro intellettuale a Venezia nel Cinquecento." *Libri, editori e pubblico nell'Europa moderna*. Ed. Armando Petrucci. Bari: Laterza, 1977. 51-104.
- . "Nascita della grammatica. Appunti e materiali per una descrizione analitica." *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*. Modena-Ferrara: Panini-Istituto di Studi Rinascimentali, 1991 [1978]. 45-.
- . *Problemi del manierismo*. Napoli: Guida, 1975.
- Rabitti, Giovanna. "Linee per il ritratto di Chiara Matraini." *Studi e problemi di critica testuale* 22 (1981): 141-65.
- . "La metafora e l'esistenza nella poesia di Chiara Matraini." *Studi e problemi di critica testuale* 27 (1983): 109-45.
- Ragionamento del Zoppino fatto frate, e Lodovico: puttaniere, dove contiensi la vita e genealogia di tutte le cortigiane di Roma*. Ed. Mario Cicognani. Milano: Longanesi, 1969.
- Rime di diversi illustri signori napoletani [...]*. Edited by Ludovico Dolce in Venice for Giolito, 1552.
- Romano, Angelo. *Lettere di cortigiane del Rinascimento*. Roma: Salerno, 1990.

- Rosenthal, Margaret F. *The Honest Courtesan: Veronica Franco, Citizen and Writer in Sixteenth-Century Venice*. Chicago: U of Chicago P, 1992.
- . "Veronica Franco's 'Terze Rime': The Venetian Courtesan's Defense." *Renaissance Quarterly* 42 (1989): 227-57.
- Santagata, Marco. *Dal sonetto al canzoniere: ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*. Padova: Liviana, 1979.
- . *I frammenti dell'anima: storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*. Bologna: Il Mulino, 1992.
- Santagata, Marco, and Amedeo Quondam. *Il Libro di poesia dal copista al tipografo*. Modena-Ferrara: Edizioni Panini-Istituto di Studi Rinascimentali, 1989.
- Santangelo, Giorgio. *Il Bembo critico e il principio di imitazione*. Firenze: Sansoni, 1950.
- I Sonetti; le Canzoni, et i Triomphi de M. Laura / in risposta di M. Francesco / Petrarca / per le sue rime in vita, / et dopo la morte di lei.* / Pervenuti alle mani del Magnifico M. Stephano Colonna, Gentil'huomo / Romano [...] // A San Luca al segno del Diamante. MDLIII // col.: In Vinegia per Comin da Trino / di Monferrato L'Anno / MDLII.
- Tebaldeo, Antonio. *Rime*. Ed. Tania Basile and Jean Jacques Marchand. Ferrara: Panini, 1989.
- Zancan, Marina. "La donna." *Letteratura italiana*. Ed. Alberto Asor Rosa. 5. Torino: Einaudi, 1986. 765-827.

## **‘Pastas & Pizzas’: influssi dell’italiano sulla terminologia alimentare nordamericana**

‘Pastas & Pizzas’. Perché iniziare un’indagine sull’influsso della cucina italiana con questi elementi? Anzitutto per il fatto che *pasta* e *pizza* rappresentano i più comuni alimenti provenienti dalla tradizione italiana nell’odierna cultura alimentare nordamericana e sono tra i più apprezzati per diverse ragioni.

La precisazione “nordamericana” data nel titolo significa che si tratta dell’influsso sull’inglese parlato negli Stati Uniti e in Canada con riferimento a materiali desunti da fonti edite in entrambi i paesi nonché da indagini effettuate ‘sul campo’ particolarmente in Canada (a Toronto); ma ‘cose e parole’ in un settore come quello gastronomico sono molto varie da un luogo all’altro, perciò ci atteniamo alle fonti evitando generalizzazioni circa la diffusione di un prodotto o di un vocabolo.

Ritornando all’apprezzamento di cui godono *pasta* e *pizza* (ed altro, s’intende), Susan Powter la pensa così:

Two of the best foods on the planet. Pasta, because there’s so much you can do with it (as you’re about to find out – and as found out in “Entrees” and “Sauces, Dips, and Spreads”), and pizza, because what’s better than pizza??? The pizza pie really needed my help. What’s the last food you think of when you think low fat? Tell me the choice hasn’t been flat stomach or a slice of pizza over and over again. Never thought you could eat it, did ya? Well it’s with great pride that we at the Susan Powter Let’s Eat American Kitchen bring you the Pasta and Pizza category in low-fat eating. Mangia! (That’s All-American for Eat.). (228)

*Pasta* e *pizza* ci paiono un promettente avvio, due emblematici elementi per avviare un ‘percorso’ linguistico-culturale dell’italiano in Nordamerica. Vi è poi un aspetto più propriamente linguistico richiamato da ‘Pastas & Pizzas’, vale a dire l’adattamento morfologico dei prestiti alla struttura dell’inglese con oscillazioni e diverso grado di accettabilità da parte dei locutori.<sup>1</sup>

Dato il rilevante influsso che di questi tempi ha la terminologia gastronomica di origine italiana in ambito nordamericano, in questo contributo si intende solo fornire un’esemplificazione (perciò il ‘percorso’ linguistico che intendiamo proporre si configura come frettoloso) sottolineando più propria-

mente l'aspetto linguistico e pensando ad un lavoro più ampio che possa accogliere i cospicui materiali raccolti attraverso lo spoglio di manuali di gastronomia, riviste specializzate, menu, e altre fonti ancora.<sup>2</sup>

Quando si parla di influsso italiano nel campo dell'alimentazione, bisogna richiamare almeno due considerazioni preliminari. La prima è che la cucina italiana è particolarmente ricca di varianti regionali e di diverse tradizioni locali:

Tortellini, tortelli, anolini, agnoli, agnolotti, ravioli, cappelletti,<sup>3</sup> in questo lessico dispiega il suo genio creativo il pluralismo italico. Usciti dalla stessa Sfoglia, se ne vanno per la Padania ognuno col suo fardello, chi di arrosto, chi di mortadella, chi di erbette. (Marchi 119)

La seconda considerazione sta nel fatto che l'emigrazione italiana in Nord-america proviene per lo più dall'Italia meridionale, quindi è più facile reperire elementi o preparazioni che si rifanno a tradizioni di quell'area.

L'incidenza dell'*Italian style*, e con esso l'adozione di parole ed espressioni italiane, con le diverse modalità di adattamento ed acclimatamento che caratterizzano i prestiti linguistici, la creazione di pseudoitalianismi (come ulteriore prodotto dell'interferenza linguistico-culturale), è relativamente recente. Se si considerano i ricettari e i manuali di gastronomia, si può dire che è proprio dagli anni settanta che si infittisce la presenza di piatti italiani, fino ad arrivare a pubblicazioni che riguardano esclusivamente la cucina italiana, o talune sue sezioni, in concomitanza con l'ampliarsi del settore editoriale dedicato alla gastronomia, notevole per numero di titoli pubblicati,<sup>4</sup> con una specializzazione sia per quanto riguarda le cucine di paesi diversi che i diversi modi di cucinare (in linea con gli attuali dettami della dietetica) e di alimentarsi (cucina vegetariana e simili). Il successo dell'*Italian food* e la diffusione dei prodotti sul mercato vanno di pari passo con il prestigio dell'*Italian style*, del *made in Italy*, e con la diffusione della dieta mediterranea, ma si afferma nelle abitudini alimentari del Nordamerica anche perché, sin dagli inizi, non è parso così estraneo al gusto da essere considerato inaccettabile.

Già sul finire del XVIII sec. cominciano ad essere conosciuti alcuni cibi italiani negli USA:

During and after the War of Independence formal dinners in Philadelphia became imitative of the French in style and cookery. Diplomats who knew France contributed to this, notably Jefferson who returned in 1789 after eight years in France to become Washington's secretary of state. Jefferson delighted in French cooking and was probably the foremost American student of European foods and wines. In France, as elsewhere on the Continent, he had jotted down recipes for dishes he found new and outstanding. He introduced vanilla and macaroni to his own country

and wrote to ask a colleague, about to leave France, to bring him Parmesan cheese, Marseilles figs, nectarines, raisins, almonds, mustard, estragon vinegar, olive oil, and anchovies. As president, early in the following century, he would delight guests at the White House by the culinary marvels prepared by the French chef. (Hooker 80)

Questo ingresso dei *macaroni* è di tramite francese<sup>5</sup> come pure quello del *Parmesan cheese*,<sup>6</sup> che nella terminologia odierna alterna con *parmigiano* di diretta ascendenza italiana, anche nelle varianti *parmegiano* (TL 80), *reggiano* (TL 49 e passim), *reggiano cheese* (TL 38), *Parmigiano-Reggiano* (Bartlett 284).

Saranno poi gli immigrati italoamericani a diffondere l'uso dei maccheroni; si imporranno, così, *macaroni with cheese* (*macaroni and cheese*):

Macaroni and cheese. As American as [...] Excuse me with this macaroni thing, but what the heck do you think Yankee Doodle stuck in his cap? "Stuck a feather in his cap and called it macaroni." Sure! When you're talking about all-American, you're talking about mac and cheese. (Powter 238)<sup>7</sup>

Oltre a *mac and cheese*, si trova *macaroni soup* ed altro (Hooker 238-39); la prima attestazione di *macaroni* risale al 1802.<sup>8</sup>

In Italia, *maccheroni*, e meno comunemente *maccaroni*, è nome quasi sempre al plurale dato a vari tipi di pasta; si deve fare una distinzione tra l'uso nella lingua corrente e quello di talune aree d'Italia, specie al Sud e in Campania. Nel primo caso la parola designa una pasta fatta solitamente di semola di grano duro e in genere di produzione industriale, a forma di tubo lungo o corto, con foro piccolo o grande e pareti di vario spessore (sono tipi di paste che tradizionalmente si chiamano rigatoni, sedani, ziti e così via). Nel secondo caso, che si connette alla tradizione napoletana, il termine *maccheroni* è generico e si riferisce a ogni tipo di pasta di semola di grano duro, lunghe o corte, forate o no, poi ogni tipo assume un suo nome specifico. In talune regioni, infine, *maccheroni* designa paste fatte in casa, di semola o di altri impasti; tra questi gli gnocchi di patate e farina che in Campania son detti *maccheroni di casa* o *strangolapreti*, nel Veneto *macaroni*.<sup>9</sup>

La storia dei maccheroni non è chiara; non si sa se compaiano dapprima a Genova (dov'è attestata nel 1279 "barixella una plena de macharonis") o in Sicilia; a Napoli i maccheroni si sono diffusi sul finire del Settecento (all'epoca i Napoletani erano detti "mangiafoglie" mentre "mangiamaccheroni" erano i Siciliani). Se la parola maccherone viene ovunque riconosciuta come di origine italiana,<sup>10</sup> il suo etimo è però incerto.<sup>11</sup> Anche in area nord-americana la parola *macaroni* (al plur. -nis, -nies) è generica, si vedano le seguenti definizioni: "flour paste that has been dried, usually in the form of hollow tubes, to be cooked for food" (GCD); "Any of a group of hollow pasta

tubes either straight or cut into one of a rich variety of shapes" (Bartlett 272). Perciò nei ricettari si possono trovare specificazione del tipo: *elbow macaroni*, *medium shell macaroni*. Ma talvolta è inteso in modo specifico come tipo di pasta corta: "Short Types (elbows, ziti, macaroni, twists, shells, mostaccioli)", ma "Long Types (spaghetti, linguine, fettuccine, angel hair)" (QH 55).

L'accento a queste varietà di pasta richiederebbe una sosta di questo percorso su pasta e tra i vari tipi di pasta, ma la rinviemo a dopo, per ora continuiamo sulla strada della cronologia dei prestiti cominciata con *macaroni* e *parmesan*.

Anche il termine *spaghetti* è tra gli italianismi che hanno documentazione precoce; nel 1886 Sarah T. Rorer scrive che "Spighetti [*sic*] is the most delicate form of macaroni that comes to this country" e nel 1888 Mary J. Lincoln ne parla come di "variety of macaroni" perché serviti in modo analogo, ma è nel 1890 che sono scoperti a New York City e preparati in un pastificio di Staten Island per ristoranti italiani della città,<sup>12</sup> mentre vari ricettari insegnano i modi per prepararli (Hooker 239). Nella stessa epoca si ha notizia anche di altri piatti italiani: "sabayon, Italian salads, pastries, and desserts" (Hooker 239).

L'italianismo attestato per primo è però *broccoli*, "A form of cabbage very much like cauliflower", fin dal 1792 "Of culinary plants and vegetables, there are [on the upper Ohio] ... cabbages, brocoli [*sic*], celery and salads" (DAE). Agli immigrati italiani, infatti, non si deve l'introduzione di questo ortaggio ma la sua più tarda diffusione e popolarità<sup>13</sup> insieme con *zucchini*, parola documentata dal 1929: "Wash the succini [*sic*] and slice thinly into a baking pan" (DA).<sup>14</sup> Da tra altre attestazioni riporta la seguente del 1959: "Zucchini [...] is a small Italian squash, shaped and colored much like a cucumber [...]. As a word, zucchini is a diminutive form of 'zucca', a gourd or squash. A big pumpkin is 'zuccone', a little pumpkin is 'zucchetta', and a small vegetable marrow is 'zucchettino'. The latter word, we think, has been whittled by menu makers into 'zucchini'".

Tanto *broccoli* quanto *zucchini* sono formalmente plurali in italiano e *zucchino* alterna con *zucchina*<sup>15</sup> (nel nord è più comune quest'ultima, al centro sud prevale la prima, ma nei dialetti sono più comuni altre parole come *cucuzza* nel sud) variante che non è utilizzata nell'*American English*. Inoltre, *broccoli* rimane invariato; *zucchini* può al plurale assumere una forma *zucchiniis* (GCD, AHD).<sup>16</sup> Dal plurale italiano dipendono diverse altre parole come: *macaroni* (col plur. *-nis*, *-nies*, GCD), *salami* (invariato al plurale in GCD, *salamis* in AHD), *pepperone*, *-nis*<sup>17</sup> *scaloppine* o *scaloppini* (invariato al plurale)<sup>18</sup>, *ravioli*, *-lis*<sup>19</sup> (AHD), *risotto*, *-os* (AHD), ecc.. La pronuncia di *-i* finale corrisponde ad [ɛ̃]: altre vocali finali dei prestiti italiani sono rese nel modo seguente: a [ə], o [ō].<sup>20</sup>

Un altro termine da tempo attestato è *bologna*, denominazione di "a large sausage made of beef, veal and pork" (GCD). Nel 1898: "Choice fat light bulls went at stronger prices, but the heavy bologna stock was still dragging at the bottom". Nel 1935 "*Bolognas*. Bulls of low grade, suitable for bologna [sausage]";<sup>21</sup> dal nome della città di Bologna, nella terminologia dei salumieri *bologna* è sinonimo di *mortadella*.

Incide sul consumo di prodotti italiani in America anche l'attivo ruolo assunto dagli immigrati nella vendita e nella distribuzione, compresi frutta ed ortaggi.

By the 1920s many native American city dwellers had come to know more Italian dishes than the familiar spaghetti and macaroni: minestrone, antipasto, lasagne, cannelloni, chicken cacciatori, and spumoni ice-cream, among others. By the 1930s pizza was beginning to be appreciated outside the Italian-American communities. One cookbook compiler credited the Italians in America with having "blazed the way" for the increased use of cheese, "for they serve cheese with any course, from soup through dessert". Tomato paste was adopted in America as were various Italian sausages, anchovies, oregano, Chianti wine, and are increased use of zucchini squash, broccoli, and artichokes. Even garlic, which Anglo-Americans had touched only gingerly, won friends through Italian dishes. (Hooker 292)

Numerosi, dunque, sono i prodotti che uscendo dagli spazi e dai gusti degli italo-americani conquistano lentamente ma saldamente i mercati e i gusti americani, dalla pasta alla pizza alla polenta:<sup>22</sup>

A recent import from northern Italy, polenta is not unlike the old southern standby cornmeal mush [...]. Polenta can be baked and served with a sauce [...] chunky with mushrooms, sausage, and cheese. (FFC 432)

E con la *polenta*, insieme ad altri prodotti (per es. *Italian plum tomatoes*), si potrebbe dire che il vecchio mondo in qualche modo si sdebita con il nuovo che a suo tempo ha permesso all'Europa di conoscere mais e pomodori.

Per riprendere il discorso interrotto alla *pasta*:

Pasta is the general name for the many variously shaped flour-and-water-dough products that we sometimes call "macaroni". For a long time it was the generic term for dried pasta. But tubular macaroni is only one member of the pasta family, which ranges from broad lasagna to tiny pastini, from simple tagliatelle to intricate tortellini-names that means things like "angel hair" "badly cut", and "little hat". Pasta may be white, or egg-enriched-yellow, or spinach-touched-green. The real difference among pastas, however, lies not in their shapes but in their origins – domestic, imported or homemade. (FFC 452)

Questo della pasta è indubbiamente il settore caratterizzante dell'*Italian food*, ed è assai ricco di soluzioni; alcune riflettono la tradizione italiana,

altre sono rielaborate, con una conservazione o invenzione anche nella terminologia, al punto che ci si deve limitare a qualche osservazione. Chi vuole approfondimenti sulla pasta e sulle salse per la pasta non ha che da scegliere tra titoli del tipo *The Pasta Bible*,<sup>23</sup> *The pasta gourmet: creative pasta recipes from appetizers to desserts*,<sup>24</sup> *The "I could eat pasta every night" cookbook*,<sup>25</sup> *Pasta e basta*,<sup>26</sup> *Monday-to-Friday pasta*,<sup>27</sup> *The Encyclopedia of sauces for your pasta*,<sup>28</sup> e l'elenco potrebbe continuare. Gli spunti che questi titoli promettono sono certamente mille e uno, ma vi sono dei piatti che costituiscono ormai dei classici – in Nordamerica, non sempre possono essere considerati tali, o sono altrettanto diffusi, in Italia – come i già ricordati *Macaroni and cheese*, *Spaghetti with meatballs*, *Fettuccine Alfredo*, *Lasagna* ("Lasagne is like a sandwich [...] EW 76), *Cannelloni*. Tra le proposte di FFC vi sono: *Alfredo Noodles* ("You may know this creamy, delicate dish as Fettuccine Alfredo"), *Fettuccine with eggplant and Tomato sauce*, *Pasta with pesto sauce* (da farsi con: "dried pasta, such as spaghetti, spaghettini, capellini, fettuccine or vermicelli"), *Pasta with zucchini*, *Spaghetti carbonara*, *Lasagne*, *Cannelloni*, *Ravioli*, *Gnocchi alla Romana* (da farsi con: *semolina*).

I ricettari e i manuali forniscono anche indicazioni sul modo di cuocere la pasta, e si soffermano sull'espressione, ormai consueta, *al dente*:<sup>29</sup>

Italian cook spaghetti until it is *al dente*, that is, resistant to the bite (FFC 453); [...] he will test a strand with his teeth to make sure it is *al dente* – firm, not limp and soft. (PCB 63)

Volendo confrontare alcuni menu di ristoranti, i piatti di pasta proposti sono per es. (si riportano rispettando la forma grafica; si notino le oscillazioni *al dente* / *al dente* o la forma *alla Gorgonzola*, che in italiano è al maschile, e con gli ingredienti che permettono di constatare la presenza di altri elementi italiani oltre alla pasta):

Spaghetti al pesto [...] spaghetti pasta cooked al dente with sliced chicken, tossed in a pesto cream sauce and topped with sun dried tomatoes – Penne all'Arrabbiata [...] penne pasta served in a spicy tomato sauce – Farfalle [...] farfalle pasta cooked al dente with sliced chicken, oyster mushrooms and eggplant in a light tomato cream sauce – Fettuccine al bocconcini [...] fettuccine pasta with sliced zucchinis, fresh tomatoes and bocconcini cheese tossed with garlic and olive oil – Tortellini alla Panna [...] tortellini pasta served in a cream sauce or al pomodoro [...] in a fresh tomato sauce – Fusilli Primavera [...] fusilli pasta with sliced zucchinis, red peppers and sun-dried tomatoes in a white wine sauce – Penne alla Vodka [...] penne pasta cooked al dente served in a vodka tomato cream sauce – Gnocchi al pomodoro [...] gnocchi pasta served in a fresh tomato sauce – Fettuccine alla Gorgonzola [...] fettuccine pasta with roasted red peppers and spinach in a gorgonzola cream sauce. (Marcello's Pizzeria & Cafe, Toronto; locale italiano, i piatti sono elencati nella sezione "Paste")

Nel menu di Mediterraneo (a Toronto; ristorante e pizzeria italiana) i piatti sono elencati nella sezione "Main Course"; si riportano con la stessa grafia e con la 'spiegazione' del piatto che può essere interessante per verificare, tra l'altro, ciò che non viene 'tradotto', come spaghetti, pesto, linguine, ricotta, pecorino ecc., e ciò che invece viene 'tradotto', come gorgonzola reso con "blue cheese", prosciutto cotto con "parma ham"; si noti, rispetto al precedente menu, che solo casarecce è seguita dal determinato "pasta".

Spaghetti al pomodoro e basilico. Spaghetti with tomato basil sauce – Spaghetti alla Puttanesca. Spaghetti with fresh tomato, olives, capers, anchovy and chili peppers – Rigatoni con mascarpone, piselli e prosciutto cotto. Rigatoni with fresh peas, parma ham and mascarpone fondue – Penne ai funghi al naturale. Penne with a variety of fresh mushrooms in natural juices – Rigatoni al ragu di carne. Rigatoni with meat sauce and pecorino cheese – Penne con pomodoro, melanzane e ricotta salata. Penne with eggplant, tomato sauce and dried ricotta cheese – Casarecce alla crema di peperoni arrostiti. Casarecce pasta with a zesty roasted pepper puree – Gnocchi al pesto e gorgonzola. Fresh gnocchi with pesto and blue cheese sauce – Casarecce con pomodori marinati e mozzarella. Casarecce pasta with seasoned tomato sauce and mozzarella – Linguine con gamberi a pomodori secchi. Linguine with shrimps and aromatic sun dried tomato bisque – Cartoccio di spaghetti ai frutti di mare. Spaghetti with assorted seafood in a spicy tomato broth – Penne con pollo affumicato, funghi e peperoni arrostiti. Penne with smoked chicken, wild mushrooms and roasted peppers – Linguine con Capesanti, Zucchine e Zafferano. Linguine with scallops, zucchini and saffron.

E ancora per un confronto, dal menu di "Chico's Gourmet Pizza"<sup>31</sup> (Toronto) nella sezione "Fresh Egg noodle pasta & veal" i piatti di pasta proposti:

Spaghetti with meat sauce, Spaghetti with meat balls, Rigatoni, Ravioli or Tortellini with cheese or meat with meat sauce, Tortellini with Alfredo Sauce, Fettuccine Alfredo, Chicken Parmesan Dinner with garlic bread & your choice of salad or spaghetti, fettuccini Alfredo Dinner with Italian salad & garlic bread, Veal Parmesan Dinner with garlic bread and your choice of Italian salad or spaghetti & meat sauce, Ravioli or Tortellini Dinner with caesar salad & garlic bread with Alfredo Sauce, Lasagna Dinner with Italian salad & garlic bread, Lasagna (Meat sauce and double cheese), Veg. Lasagna (Tomato sauce and double cheese).

Come si può notare, si ripetono qui "Alfredo (Sauce)" e "Lasagna".

In questi menu sono elencate delle preparazioni, *all'arrabbiata*, *alla puttanesca*, *all'alfredo*, *al pesto*, che ritornano con una certa frequenza in vari menu (e nei ricettari); le prime due sono comuni anche in Italia, la terza è di uso assai limitato nella zona di Roma.

Nella tradizione italiana, *all'arrabbiata* è un'espressione che indica una preparazione con condimento piccante; nell'uso comune esistono due ricette che specificamente son dette "all'arrabbiata": una di carne ("Bistecca di

manzo all'arrabbiata") e una di pasta ("Penne all'arrabbiata", con pomodoro, aglio peperoncino, basilico, GEG 71), che i menu di TL propongono anche nelle versioni "penne arrabbiata", "penne arrabbiate".

*Alla puttanesca*,<sup>31</sup> preparazione piccante arricchita con acciughe e capperi, ovvero:

Sexy or Harlot's Sauce. Puttanesca. Named for the hot peppers that give it a kick, [...]. (Vivian 236)

Puttanesca Sauce. Legend has it that this lusty sauce was created by Neapolitan ladies of the night. Translated, puttanesca means "of a harlot of whore". There are two stories: the ladies either cooked this quick and tasty sauce between clients or they prepared it to entice passersby with tantalizing aroma! (Warner 49)

Spaghetti alla puttanesca. Spaghetti Hooker Style 1. The folklore associated with this recipe claims that members of the oldest profession used to attract most of their customers with the cooking aromas from this spaghetti. (Funghi Calingaert and Days Serwer 166-67)<sup>32</sup>

*All'alfredo (Alfredo)* è una preparazione tanto poco conosciuta in Italia quanto è diffusa in Nordamerica. Si tratta del cosiddetto "triplo burro" e del piatto denominato "fettuccine al triplo burro", specialità del ristorante Alfredo all'Augusteo (Roma) con una salsa fatta con burro, panna densa, parmigiano:

L'antico Alfredo elaborò questa ricetta negli anni '30: Douglas Fairbanks e Mary Pickford in visita a Roma, entusiasti, gli regalarono posate d'oro per mescolare la pasta. Da allora ai clienti di riguardo le fettuccine al triplo burro vengono mescolate con queste posate. (Guarnaschelli Gotti 44)

Altrettanto frequente è l'uso del pesto,<sup>33</sup> la più conosciuta salsa della cucina ligure;<sup>34</sup> nei menu di TL ritorna anche nelle seguenti espressioni: *basil pesto dressing*, *basil pesto*, *pesto sauce*, *pesto cream*, *pesto cream sauce*; in altre fonti anche *genoa pesto* (Benoit).

Se *pesto* o *all'alfredo* richiamano immediatamente il gusto italiano, vi sono altre denominazioni altrettanto fortunate nell'uso nordamericano che hanno la stessa funzione, usate non solo per la pasta. Si può menzionare, tra le più ricorrenti, *primavera*, *marinara*, *parmigiana*:<sup>35</sup> "angel hair primavera, angel hair pasta primavera, fettuccini primavera; marinara sauce, three cheese ravioli marinara" (TL 117), "chicken parmigiana, eggplant parmigiana, veal parmigiana" ed altre combinazioni. Altre preparazioni che si stanno diffondendo sono *caprese* ("caprese, caprese salad" [TL 80, 61]; manca ai dizionari) e *carpaccio* "very thinly sliced raw beef or tuna garnished with a sauce" (AHD), usato anche per il tonno e non solo per la carne;

in Italia, infatti, carpaccio è a base di carne bovina, affettata sottile come prosciutto di Parma e variamente condita; la preparazione è stata inventata da Giuseppe Cipriani, creatore dello Harry's Bar di Venezia, e cosiddetta perché la pietanza ricorda certi caratteristici rossi del Carpaccio di cui in quei giorni a Venezia si parlava molto per una mostra (GEG 210).

Ma non mancano denominazioni e relative pietanze che non riprendono alcun piatto della tradizione italiana, con ingredienti che rientrano tra quelli del gusto italiano e riflettono da un lato l'inventiva del ristoratore, dall'altro l'intendimento di avvicinarsi ad un *Italian style* di moda. Un esempio: *Penné cornuto w. artichoke hearts, grilled chicken, sundried tomatoes roasted red peppers & garlic, cream sauce*.<sup>36</sup> È dunque un piatto di pasta; la specificazione cornuto troverà motivazione nel sapore forse piccante, oppure è una variazione sul tema "alla puttanesca"? Il piatto si può assaggiare da Omero (non sempre perché è uno *special*) a Toronto, ristorante gestito da un greco che propone vari piatti italiani o, meglio, pseudoitaliani (anche "Penné Verona", "Linguini Firenze" ecc.) come "Penné cornuto".

Un rapido cenno richiede ancora il settore della pasta per quel che riguarda aspetti più propriamente linguistici.

Si noti l'oscillazione grafica:<sup>37</sup> *fettuccine, fettuccini, fettucini, fettucine, linguini, linguine, lasagna, lasagne*.

I nomi dei vari tipi di pasta in genere sono quelli italiani, ma vi sono anche dei casi di traduzione come per es. *angel hair* che ricalca 'capelli d'angelo' (altrimenti detti *capellini*) dell'italiano.

La pizza, tipica dell'Italia del sud, dalla quale proviene la gran parte degli Italoamericani, già arrivata in Nordamerica, si diffonde ulteriormente dopo la seconda guerra mondiale e il ritorno dei veterani dall'Italia. In tal modo aumentano notevolmente le pizzerie favorite dall'appartenere alla categoria del "cibo veloce". Anche in Italia la pizza è di diffusione relativamente recente; scrive E. Peruzzi nel 1961: "*pizza e pizzeria* [...] hanno invaso l'Italia (e non soltanto l'Italia), in anni recenti, anche per le mutate condizioni di vita, che spesso raccomandano o impongono rapidi spuntini invece del pranzo domestico. Ancora qualche tempo fa, queste parole erano tipicamente napoletane; Salvatore Di Giacomo, scrivendo in italiano, le metteva in corsivo e usava la forma *pizzaria* alla napoletana" (Deli s.v.).

Pizza? Pizza? Consumption of onions, bell peppers and mushrooms has risen dramatically in the last 15 years. The main reasons? People are eating more salsa, spaghetti sauce – and pizza. In fact pizza restaurants number more than 45,000 nationwide, making them only slightly less ubiquitous than fast-food hamburger joints. (EW 16)

La varietà di pizze proposte dalle pizzerie di tradizione italiana è notevole, ma pizzerie a parte, ove si vende pizza non mancano *Vegetarian Pizza*

e *Pizza Margherita* [con “mozzarella, provolone & parmesan cheese”]. Così anche al Chico’s, il cui “Pizza Menu” comprende inoltre: “Tomato Sauce & Cheese, Vegetarian Delight, Four Cheese Pizza [con mozzarella, provolone, gorgonzola, romano], Mediterranean Pizza [tra gli ingredienti è significativa la presenza del *Feta Cheese* che determina il nome della pizza], Grilled Chicken & Mushroom Pizza. Disponibili in varie misure (*small, medium, large, ex-prg., party*),<sup>38</sup> secondo le preferenze dei consumatori possono essere arricchite dall’aggiunta di “Toppings”, che sono i seguenti: “Meat: Pepperoni, Salami, Beef Pepperoni (Halal), Ham, cappiccolo, Hot Sausage, Ground Beef, Bacon, Anchovies, Shrimp, Prosciutto, Grilled Chicken. Cheeses: Feta Cheese, Goat Cheese, Gorgonzola Cheese, Cheddar Cheese, Provolone Cheese, Parmesan Cheese, Double Cheese. Vegetables: Mushrooms, Onions, Green Peppers, Black Olives, Green Olives, Hot Banana Peppers, Pineapple, Fresh Garlic, Tomato, Spinach, Broccoli, Zucchini, Artichokes, Fresh Basil, Sundried Tomato, Eggplant, PESTOSAUCE, Chopped Parsley & Basil”.

L’elenco è completo e come si può notare termini di provenienza italiana non mancano: *salami, prosciutto, cappiccolo*,<sup>39</sup> *gorgonzola, provolone*, gli ormai datati *parmesan, broccoli, zucchini*, e il *pesto* che, si potrebbe dire, si trova dappertutto, come il prezzemolo, ripetendo un modo di dire italiano.

Questo al di là delle differenze nella preparazione dei piatti rispetto all’uso italiano (per esempio la *Pizza Margherita*).

Anche il *calzone* è conosciuto; con tale nome ovunque in Italia si designa in genere una preparazione fatta con la stessa pasta della pizza, imbottita e ripiegata “a calzone” o a manicotto (GEG);

Calzones, like pizza, can be made small and tidy as appetizers, or large enough to feed a family. (Rosso and Lukins 126)

Da Chico’s si trova anche il Panzerotto: *Mexican Panzerotto, Regular Panzerotto, Hawaiian Panzerotto, Vegetable Panzerotto*.<sup>40</sup>

Affini alla *pizza* si possono considerare la *focaccia* (anche *foccacia*)<sup>41</sup> e specialmente la *bruschetta*,<sup>42</sup> che si stanno diffondendo e sono proposte nei ristoranti come “appetizer” o “antipasto” come pure si dice; sono voci che qualche dizionario di neologismi o di gastronomia già registra.<sup>43</sup> Un recente numero di *Cook’s illustrated* dedica un’intera pagina alla *Bruschetta* ed insegna a preparare: “Bruschetta with Grilled Portobello Mushrooms, Bruschetta with Fresh Herbs, Bruschetta with Tomatoes and Basil, Bruschetta with Red Onions, Herbs, and Parmesan”. Vari menu riprodotti in TL propongono *Bruschetta a la greco* (44), *Bruschetta a la romano* (44), *Bruschetta bread* (117), o *Bruschetta* senza specificazioni (48, 60 e passim),<sup>44</sup> anche nella grafia *Bruscetta* (TL 108,<sup>45</sup> 109) che riflette la pronuncia [bru’feda].

Tra gli "appetizers" sono frequenti anche i crostini,<sup>46</sup> con varie preparazioni: *herbed crostini*, *olive crostini*, *toasted crostini*, *garlic crostini*.

La *Focaccia* (TL 38 e passim) viene proposta anche come: *Grilled Focaccia* (TL 72), *Herbed Focaccia* (TL, 106), *Onion Focaccia* (TL, 108), *Hot Focaccia bread* (TL 64). Alla focaccia corrisponde la *Pizza bianca* "white pizza with extra virgin olive oil, garlic, parsley and oregano".

Anche *panini* ed *Italian sandwiches* sono proposti con diverse combinazioni. Nel menu di Omero (sopra menzionato per le "Penné cornuto"), si legge: "Panini. Omero sandwiches are served with your choice of caesar salad or house salad".

E si può scegliere tra: "Grilled chicken, Italian sausage, Vegetarian panino, Veal sandwich, Capri [con: ham, mozzarella cheese, lattuce, tomato, touch of basil], California Club", con vari ingredienti serviti "on a bun", mentre il panino italiano è il "panino imbottito"<sup>47</sup> ed ha la farcitura tra due fette di pane. Come si può osservare, in questo menu sono presenti entrambe le forme italiane: panino/panini; nel caso di "Vegetarian pesto panini" (TL 33) si è generalizzata la forma propria del plurale.

Nello stesso ambito non va dimenticato l'*Italian sandwich*, "a large sandwich consisting of a long roll split lengthwise and filled with layers of meat, cheese, tomatoes, lattuce, and condiments" (AHD), che assume nomi diversi a seconda delle zone: molto diffuso è *submarine* con la variante raccorciata *sub*.<sup>49</sup> Da Chico's tra i "Sandwiches & Submarines" si trova: "Hot Italian Sausage, Veal Parmigiana, Chicken Parmigiana, Pizza Sub with tomato sauce, cheese, pepperoni and onions, Ham or Salami Sub".

Una sorta di sandwich è anche la *muffuletta*, nome usato a New Orleans:

A sandwich made with a large round roll of Italian bread split in half and filled with layers of hard salami, ham, provolone, and olive salad; (AHD)<sup>49</sup>

all'origine della parola vi è il siciliano *muffuletta* "pane soffice e spugnoso, focaccia ripiena di sugna, ricotta, formaggio e milza di bue, preparata tradizionalmente a Ferragosto; panino imbottito con ricotta" (Tropea 2.879).

Per restare in tema di prestiti che hanno alla base una parola dialettale, si deve ricordare *cioppino*, "A fish and shellfish stew cooked with tomatoes, wine, spices and herbs" (DARE, con attestazione dal 1954 *Cioppino Sauce*, *Cioppino*), particolarmente noto in California. La pietanza è stata diffusa da pescatori di origine ligure;<sup>50</sup> si tratta, infatti, di *cioppin*, "guazzetto di varie qualità di pesci", "zuppa di pesce".<sup>51</sup>

Dalla pasta alla pizza con qualche rapido cenno ad altri piatti, ma dove ora pare almeno una menzione ad un settore per la verità scarsamente toccato dai prestiti italiani com'è quello dei dolci.<sup>52</sup> Le voci più comuni<sup>53</sup> sono *biscotto*, *zuccotto*,<sup>54</sup> *gelato* e di questi tempi il più frequente nei menu è il *tiramisu*<sup>55</sup> (tiramisù):

An Italian dessert that varies with the whim of the creator but that is basically sponge cake soaked with espresso, filled with a mixture of Italian double-cream cheese blended with eggs and sugar, and topped with slivered bittersweet chocolate or cocoa. (NW) Delicate lady fingers dipped in espresso layered with rich mascarpone cheese and fresh whipped cream. (TL 127)

La conclusione è per *Italian, Italian style*, i prodotti: *Italian sausage* (BC 11), *Italian bread*, *Italian seasoning* (BC 43 e passim, QH 20 e passim, ecc.), *Italian-style four cheese combination* (BC 56), *Italian-style tomatoes* (BC 64), *Italian plum tomatoes* (Mauer 335), *Italian dressing* (HW 54, QH 16, Mauer 69), *Italian turkey sausage* (QH 31), *Italian loaf* (Cook's 21), *loaf crusty country-style Italian bread* (Mauer 67), *Italian prosciutto* (Mauer 296), *Italian parsley* (Powter 213 e passim), *Italian sauce* (Davis 120)...

e tra le ricette: *Italian Hamburger Deep Dish* (BC 13), *Savory Italian Frittata* (BC 46), *Italian baked frittata* (QH 29), *Italian Mushroom Skillet* (BC 56), *Italian tomato sauce* (FFC), *Chicken Italiano* "A tender breast of chicken is breaded and smothered with tomato sauce, Jack cheese and served with linguini" (TL 108), solo per fare qualche esempio. Ognuna di queste espressioni richiederebbe una piccola indagine per individuare la storia e ragione per cui è presente la specificazione "Italian(o)" anche se non è difficile immaginare che spesso è determinata dalla presenza di ingredienti dal caratteristico gusto italiano: pasta e pomodori in primo piano, con l'aggiunta di basilico o di altri sapori per andare fino a "peppers, onion, and garlic" che costituiscono – secondo Mauer (272) – "the Italian triumvirate".

*Università di Udine*

## NOTE

- 1 Per quanto riguarda *pasta e pizza*, si può osservare che non viene indicata una forma di plurale *pastas* e *pizzas* (ricorrente, invece, in menu e ricettari) in repertori lessicali quali AHD e GCD, che solitamente forniscono indicazioni sulla morfologia del plurale (es. *cappuccino*, *-nos* AHD).
- 2 Si consideri, ad esempio, che le entrate lessicali che si configurano come italianismi in LD sono circa trecento.
- 3 Cappelletti (in area romagnola) e tortellini (in terra emiliana), fatti di pasta 'ritorta', presentano una simile forma a 'cappello', forma che – vuole la leggenda – avrebbero preso dall'ombelico di Venere; si dice, infatti, che nella notte dei tempi un oste guercio e bolognese ricavò detta forma premendo la sfoglia contro il ventre della dea.
- 4 Si veda, ad esempio, Kane, oppure, per restare a Toronto, si faccia una visita al "The Cookbook Store" (850 Yonge Str.).
- 5 Sono italianismi in francese tanto *macaron*, pasticcino, sorta di dolce di pasta di mandorle, albume e zucchero, di forma ovale o rotonda, voce attestata dal 1507, quanto *macaroni*, varietà di pasta alimentare in forma di tubo cavo, più o meno lungo, documentato dal 1650 (FEW 6.1.65; TLF 11s.v.). In italiano *maccheroni* è attestato da Boccaccio (v. nota 6). Considerato che in area italiana *maccherone* può designare anche 'gnocco' (di patate) (si veda più sotto nel

testo), anzi per alcuni sarebbe il significato originario (DELI), si può credere che il termine francese, specializzatosi ad indicare il pasticcino, dipenda da *maccherone* riferito a 'gnocco', come suggerisce la stessa forma del *macaron*. Se in area nordamericana *macaroni* dipende sostanzialmente dall'italiano, pur conoscendo anche una via di penetrazione francese, è presente anche *macaroons*: "A rich, crusty, elegant cookie based on almond paste, sugar, and white of egg, although coconut is also sometimes added. The best versions come from France and Italy. Macaroons can be baked plain or flavored with any number of substances" (Bartlett 272). Questi tipi di dolci in italiano son detti *amaretti*.

- 6 Il *parmigiano reggiano*, già testimoniato dal Boccaccio come *parmigiano*: "Eravi una montagna tutta di formaggio parmigiano grattugiato, sopra la quale stavan genti che niuna altra cosa facevan che far maccheroni e ravioli e cuocerli in brodo di capponi" (GDLI 9 347 s.v. *maccheroni*). Il termine è un prestito italiano attestato in francese nel 1414 come *fromage permigean*, nel 1505 *fromaige parmisan*, nel 1599 *parmesan* (TLF 12 s.v.). Il *parmigiano reggiano* è cosiddetto perché prodotto nella zona di Parma, Reggio, ma anche Modena, Bologna (riva sinistra del Reno), Mantova (riva destra del Po); è uno dei più noti tipi di formaggio "grana", chiamati così perché, a seguito della stagionatura, la pasta assume la caratteristica struttura a grana; si producono con latte vaccino (GEG 451, 625-26). Si notino invece le seguenti indicazioni alla voce *Parmesan*: "Hard, rennet cheese made from partly skimmed milk. Green or black rind", e *Reggiano*: "The best variety of Parmesan cheese" (EC 7, s.v.); *parmigiano* "parmesan, an aged cheese made of goat's milk, originally produced near Parma. Also parmigiano-reggiano" (LD). Bartlett 212 registra anche la voce *grana*, e *grana padano* è menzionato in TL 114.
- 7 La citazione si completa in questo modo: "We had to find a way to lower the heck out of the fat because with all due respect to an American icon, we're talking killer when we talk about the 'old' macaroni and cheese. So much fat, forget about it. So here's what I'm giving you: Mac and cheese that has very, very little fat. Takes no time to make. The kids go bonkers over it. (Bonkers?). The best picnic, birthday party, barbecue, potluck, everything dish under the sun. What more could you want?????" (ibid.)
- 8 "Dined at the President's [...] on] a pie called macaroni, which appeared to be a rich crust filled with the strillions of onions, or shallots [...] Mr Lewis told me [...] it was an Italian dish, and what appeared like onions was made of flour and butter, with a particularly strong liquor mixed with them" (DAE s.v. *macaroni* per cui è data la seguente definizione: "Wheat paste prepared in log tubes, somewhat larger than those of spaghetti; a dish in which macaroni is the principal ingredient. Also ellipt. for macaroni pie").
- 9 Cfr. GEG 519; Prati, s.v..
- 10 Fino a diventare nomignolo degli italiani (in Francia, ma anche in USA, qui insieme ad altre voci come *spaghetto*, *spaghetti bender*, Menarini 150).
- 11 Dal greco *makaria* 'piatto di pane e fiocchi di avena', poi anche 'pasto funebre', o dal greco *makarōnia* come sinonimo di *makaria* 'pasto funebre', o dal verbo *maccare* 'impastare', o ancora da *macco* 'polenta di fave' (DELI 3.694); alla forma del greco bizantino *makarōneia* di probabile importazione veneziana, come altri termini culinari tra cui *caviale* < *chabiári*, risale Mancini 107.
- 12 "A small number of unpretentious Italian restaurants offered table d'hôte dinners, each accompanied by a bottle of red wine. A sharp change took place in the 1890's when it was discovered that excellent spaghetti could be made in America. "Spaghetti joints" began to appear in many places and to flourish. A plate of spaghetti and a bottle of Chianti provided innumerable Americans with a first, small introduction to the riches of Italian food and drink" (Hooker 257).
- 13 "It was said that Hessian mercenaries of the English introduced kohlrabi, broccoli, and the black radish during the War of Independence, but Jefferson had grown broccoli at Monticello as early as 1767, and then or soon afterward celery, asparagus, artichokes, endive, garlic, and salsify as well" (Hooker 51). "Some vegetables gained new popularity. Italian immigrants did not introduce but popularized broccoli, which by 1920 was being grown commercially" (Hooker 316). Il termine *broccolo* in italiano indica almeno due piante orticole appartenenti alla

- famiglia botanica dei cavoli. L'accezione con cui è entrato in Nordamerica designa propriamente l'infiorescenza del cavolo broccolo ramoso (il plurale broccoli è collettivo ed indica l'infiorescenza), pianta conosciuta anche col nome di broccolo calabrese, dalla zona dove è maggiormente coltivato; tale pianta, infatti, non sopporta il gelo per cui al nord la sua popolarità si deve quasi esclusivamente alla sua presenza sul mercato. In alcune regioni broccolo è invece il 'cavolfiore'; così per es. in Sicilia 'pasta e broccoli' è a base di cavolfiore (GEG).
- 14 Ma già dal 1926 si fa menzione di "Italian squash" ovvero "a dark-green summer squash of a long, slightly curved cylindrical shape": "Italian squash which is found in many markets at present is most satisfactory" (DA s.v.).
  - 15 Si potrebbe dire che nell'italiano del nord pare più comune *zucchina*, al centro sud *zucchini* (a Siena *zucchini*, ad Arezzo *zucchina*), ma nei dialetti si usano altre parole come *cucuzza* ampiamente diffuso nel sud, *sucàto* nel veneto, *cossùte* in Friuli ecc.
  - 16 Raro *zucchini*es: "Sun dried zucchini" riporta l'etichetta di una confezione in commercio a Toronto; la forma ritorna tra gli ingredienti: "Sun dried zucchinies", ma non nella ricetta consigliata: "Chicken salad with sun dried zucchini".
  - 17 "A highly spiced pork and beef sausage; a slice of this type of sausage < it. peperoni 'pimento', red pepper" (AHD).
  - 18 Scritto anche *scallopini* (Benoit), si tratta di "small, thinly sliced pieces of meat, especially veal, dredged in flour, sautéed, and served in a sauce" (AHD), da *scaloppina* "termine molto popolare anche all'estero, che indica una fettina di vitello o di maiale, ricavata di solito dalla fesa o dalla noce, e oggi, in qualche caso, anche di petto di tacchino" (GEG 761).
  - 19 Ovvero "Pasta pockets" (TL 49).
  - 20 La fonte è AHD.
  - 21 Cfr. DARE con le seguenti precisazioni: "also spellings *baloney* chiefly NEast and West. A poor quality beef animal fit only to make sausage". Anche in AHD *bologna*, *boloney*, *ba-*: "A seasoned smoked sausage made of mixed meats, such as beef, pork, and veal". La pronuncia indicata in GCD è [bəl ɒ 'nə].
  - 22 Polenta: "An Italian version of cornmeal mush [...]" (Bartlett 363).
  - 23 Di Christian Teubner, Silvio Rizzi e Tan Lee Leng. *The Pasta Bible* (London: Penguin Studio, 1996).
  - 24 Di Sunny Baker e Michelle Sbraga. *The pasta gourmet: creative pasta recipes from appetizers to recipes* (New York: Avery Publishing, 1995).
  - 25 Di Susan Kosoff. *The "I could eat pasta every night" cookbook* (New York: St. Martin's Press, 1996).
  - 26 Di Guy Mirabella. *Pasta e basta* (Port Melbourne: Reed Books 1996).
  - 27 Di Michelle Urvater. *Monday-to-Friday pasta* (New York: Workman Publ., 1995).
  - 28 Di Charles A. Bellissimo. *The Encyclopedia of sauces for your pasta* (Sacramento, Ca.: Marcus Kimberly Publ., 1994).
  - 29 Cfr. *Al Dente*: "Italian for 'to the tooth'. A term used with pasta to connote that it is cooked just enough to give a little resistance when bitten into instead of being limp and overdone" (Bartlett 5): *al dente* [1970 (ma già attestata in precedenza, cfr. PCB 63: questo volume raccoglie fotografie e testi apparsi in *Life* dal 1951 al 1958)]: "from Italian 'for the teeth', thus slightly resistant to the bite; originally used only for pasta, but now extended to vegetables" (Green s.v.).
  - 30 Più punti vendita a Toronto, è pubblicizzato come "No.1 Tastiest Pizza in Toronto as judged by the Toronto Star". Utilizziamo il menu di Chico's perché è un luogo informale, non è un ristorante di alta cucina, non è italiano, e presenta una scelta di cibi che incontrano un gusto medio. Ciò permette di valutare la diffusione di termini di origine italiana e di considerarli appartenenti all'uso comune.
  - 31 In Italia sono comuni gli spaghetti alla puttanesca "conditi con sugo preparato con olio, acciughe sottosale, capperi, olive nere, pomodori, aglio, peperoncino (ed è una specialità campana)" di recente diffusione (GDLI).
  - 32 Nello stesso ricettario con "Spaghetti Hooker Style 2" si rende "Spaghetti alla malafemmina",

- ricetta simile alla "puttanesca" ma con l'aggiunta di *tuna e pickles (mild giardiniera)*.
- 33 "A sauce consisting of usually fresh basil, garlic, pine nuts, olive oil and grated cheese" (AHD).
- 34 O, meglio, della riviera settentrionale del Mediterraneo, dato che con una formula simile si trova il pistou anche lungo la costa della Provenza. Ci sono due tipi fondamentali, quello di Ponente, di cui fa parte anche quello genovese, e quello di Levante con minor proporzione di aglio. Recentemente si dice pesto alla siciliana per analogia col pesto ligure una salsa della zona di Marsala, il *mataroccu*, preparata con l'aggiunta di pomodori (GEG 664).
- 35 *Primavera*: "Made with different kinds of sliced or diced vegetables: *pasta primavera*, *shrimp in a primavera sauce*, *primavera sauce*" (AHD); *marinara*: "Being or served with a sauce made of tomatoes, onions, garlic, and spices: *spaghetti marinara*, *mussels marinara*, *marinara sauce*" (AHD); *parmigiana*: "Made or covered with parmesan cheese: eggplant parmesan" (AHD).
- 36 La grafia *penné* con accento acuto su -e finale consente di leggere e pronunciare [e]; devo il chiarimento a Francesco Guardiani secondo il quale tale forma è parallela a "Volaré", nome di un tipo di macchina della Chrysler.
- 37 Oscillazione che, peraltro, si osserva in molti altri casi, per es. *arugula* (forma registrata anche in AHD), *arugola*, *rugala*, *rucola*, che è utilizzato con frequenza in varie pietanze per insaporire.
- 38 Le pizzerie in Italia offrono un formato, al massimo due, uno normale ed uno più piccolo (in certi luoghi si dice 'mignon'), quando la pizza si consuma seduti al tavolo; altrimenti vi sono le pizzerie che vendono la cosiddetta 'pizza al taglio' (spesso per asporto), mentre snack bar e simili vengono 'pizzette' a forma rotonda oppure i cosiddetti 'tagli' o 'pezzi' di forma rettangolare o quadrata.
- 39 È il *capocollo*, salume tipico dell'Italia centrale e meridionale fatto con la porzione superiore del collo e con parte della spalla del maiale (GEG 186).
- 40 Il panzerottò è un termine di origine napoletana, si riferisce ad un involto di pasta all'uovo o di altro tipo, ripiena di vari ingredienti (a Napoli: ricotta, uovo, parmigiano, salame sminuzzato o prosciutto crudo a dadini, mozzarella ed altro) e fritto; a Napoli panzerotti sono anche le crocchette di patate (GEG 622).
- 41 Interessante la forma grafica *foccoccia* in un *food store* gestito da coreani (a Toronto) che corrisponde ad una pronuncia [fo'kɔʃa].
- 42 "When my parents came back from spending 1 1/2 years in Rome, they brought with them remembrances of a terrific Italian appetizer called bruschetta" (Mauer 67). *Bruschetta* è un termine di origine laziale ed abruzzese diffusosi poi in tutta Italia; sta ad indicare una fetta di pane rustico abbrustolito, cioè arrostito in forno o sulla griglia, su cui viene strofinato a caldo uno spicchio d'aglio; le fette di bruschetta vengono poi salate, pepate e condite con olio extravergine d'oliva e si possono poi condire con pomodoro molto maturo tritato, finocchio selvatico tritato o, come si fa in Toscana o in Umbria, con una cucchiata di fagioli al fiasco (GEG 153).
- 43 *Focaccia*: "An increasingly popular, Italian-originated breadlike snack reminiscent of pizza. Made with yeast and usually herbs, focaccia dough is baked and then topped with tomatoes, onions, or mushrooms. Asked why focaccia's popularity has taken so much longer than pizza's, Italian food historian Giuliano Bugialli said, "Focaccia is a refinement. It's more avant garde" (NW s.v.). *Bruschetta*: "An Italian garlic bread. Slabs of bread are toasted, treated with garlic, and then drizzled with the best green olive oil available. It is customarily served warm" (Bartlett 67).
- 44 Tralasciando i menu di ristoranti italiani, redatti in italiano.
- 45 "Bruschetta. Italian bread topped with fresh tomato, garlic, fresh herbs, extra virgin olive oil, basil and parmesan cheese" (TL 108).
- 46 "Small slices of bread spread with cheese and other ingredients, then toasted", anche nel senso di "rounds of bread fried in olive oil" (LN).
- 47 LN registra anche *panino imbottito*: "a sort of sandwich consisting of a roll cut in half and filled with cold cuts".

- 48 "Submarine, sub, and hero are widespread terms, not assignable to any particular region. Most of the localized terms are clustered in the northeast United States, where the greatest numbers of Italian-Americans live. Jane Stern, having studied the great variety of American names for this sandwich, finds that upstate New Yorkers call it a *bomber*, while speakers downstate refer to a *wedge*. In the Delaware Valley, including Philadelphia and southern New Jersey, the sandwich is called a *hoagie*. In Italian restaurants in New England the menu is likely to include a *grinder*. Speakers in Miami use the name *Cuban sandwich* and in Maine, *Italian sandwich*, but in the Southern Midwest according to Stern, the name *Italian* is common, with both *Italian* and *Italian sandwich* recapturing the authentic nationality of the sandwich. In New Orleans the same sandwich is called a *poor boy* and is likely to be offered in a most un-Italian version featuring fried oysters" (AHD).
- 49 La stessa fonte dice inoltre "The New Orleans *muffuletta* is one of the few large American sandwiches not made with a long crusty roll. Instead, it is made by filling a round loaf of Italian bread with layers of salami, ham, provolone, and olive salad. The shape of the bread and the presence of the olive salad distinguishes the *muffuletta* from the *submarine sandwich*. Marian Burros of the New York Times traces the creation of the *muffuletta* to Salvatore Lupa's Central Grocery in New Orleans in 1910. The sandwich was a favorite lunch for farmers on their trips into town".
- 50 "From Fisherman's Wharf, San Francisco: half Italian, all-American" FF 141.
- 51 Anche *ciupin*, *ciùpin*, cfr. tra i repertori dialettali che ne fanno menzione Carli; Accame e Petracco Sicardi.
- 52 Al confronto con la tradizione dolciaria nordamericana, quella d'origine italiana si riduce a poca cosa, come conferma anche il fatto che un blasone popolare attribuito dagli emigranti italiani in terra canadese agli anglosassoni è *mangiachecche*.
- 53 Nelle comunità di origine italiana che ancora conservano le tradizioni dei luoghi d'origine, si fanno diversi tipi di dolci specie in ricorrenze come il Natale, ma ovviamente la loro conoscenza è limitata agli ambiti indicati.
- 54 Cfr. *zuccotta* [sic]: "A confection made of sponge cake, whipped cream, chocolate, and candied fruits" (LN).
- 55 *Tirami su o tiramisù*: "Dessert freddo, di creazione recente e di origine probabilmente veneziana o trevigiana che, come tutte le preparazioni di successo, presenta una notevole serie di varianti" (GEG 835).

## OPERE CITATE

- Accame, Giacomo, e Giulia Petracco Sicardi. *Dizionario pietrese*. Savona: La Stampa, s.d. (ma 1981). [cfr. n. 57]
- AHD: *The American Heritage Dictionary of the English language*. Boston: Houghton Mifflin, 1992.
- Bartlett, Jonathan. *The Cook's Dictionary and Culinary Reference: A Comprehensive, Definitive Guide to Cooking and Food*. Chicago: Contemporary Books, 1996.
- BC: *Betty Crocker Creative Recipe*. Minneapolis, Sept. 1996.
- Benoit, Jehane. *Encyclopedia of Canadian Cooking*. Winnipeg: Greywood, 1970.
- Cook's illustrated*. Boston, Oct. 1996.
- Carli, Pio. *Dizionario dialettale sanremasco-italiano*. Ventimiglia: Tipo-litografia "ligure", 1973. [cfr. n. 57]
- DA: *A Dictionary of Americanisms. On Historical Principles*. Edited by Mitford M. Mathews. Chicago: The U of Chicago P, 1951.
- DAE: *A Dictionary of American English on Historical Principles*. Chicago: The U of Chicago P, 1938-44.
- DARE: *Dictionary of American Regional English*. Cambridge, Ma-London: Harvard UP, 1985.
- Davis, Adelle. *Let's Cook it Right*. New York: The New American Library Inc., 1970.

- DELI: Cortelazzo, Manlio, e Paolo Zolli. *Dizionario etimologico della lingua italiana*. 5 voll. Bologna: Zanichelli, 1979-86.
- EC: *Encyclopedic Cookbook*. Edited by Ruth Berolzheimer. Chicago: Culinary Arts Institute, 1976.
- EW: *Eating Well*. Sept.-Oct. 1996.
- FEW: Wartburg von, Walter. *Französisches Etymologisches Wörterbuch*. Basel: Zbinden, 1922-.
- FFC: *The Fannie Farmer Cookbook*. Thirteenth Edition by Marion Cunningham. New York: Bantam Book, 1990.
- Funghi Calingaert, Efrem, and Jacquelyn Days Serwer. *Pasta and Rice Italian Style*. New York: The Scribner Book Companies, 1983. [cfr. n. 33]
- GCD: *Gage Canadian Dictionary*. Toronto: Gage, 1980.
- GEG: *Grande dizionario illustrato della gastronomia*. Milano: Selezione del Reader's Digest, 1990.
- GDLI: Battaglia, Salvatore. *Grande dizionario della lingua italiana*. Torino: Utet, 1961-.
- Green, Jonathan. *Neologisms. New Words Since 1960*. London: Bloomsbury, 1991.
- Guarnaschelli Gotti, Marco. *Le ricette dei ristoranti d'Italia*. Padova: Muzio, 1989.
- Hooker, Richard J.. *Food and Drink in America*. Indianapolis-New York: The Bobbs-Merrill Company, 1981.
- HW: *Specialty Cooking Magazine. Hearth Watchers. Low Fat Diet & Menu Planner*. Hollywood, FL 1996.
- Kane, Marion. "Books for Cooks". *Food. The Toronto Star*, 20 nov. 1996. [cfr. n. 4]
- LD: *Loanwords Dictionary*. Detroit: Gale Research Company-Book Tower, 1988.
- Mancini, Marco. *L'esotismo nel lessico italiano*. Viterbo: Università degli Studi della Tuscia, 1992. [cfr. n. 11]
- Marchi, Cesare. *Quando siamo a tavola*. Milano: Rizzoli, 1990.
- Mauer, Don. *Lean and Lovin' It: Exceptionally Delicious Recipes for Low-fat Living and Permanent Weight Loss*. Louiseville (Quebec): Best Book, 1996.
- Menarini, Alberto. *Ai margini della lingua*. Firenze: Sansoni, 1947.
- NW: Le May, Harold, Sid Lemer, and Marian Taylor. *The Facts on File Dictionary of New Words*. New York: Facts on File, 1988.
- PCB: *The Picture Cook Book*. New York: Time Incorporated, 1963.
- Powter, Susan. *C'mon America. Let's Eat! Susan Powter's favorite low-fat recipes to fit your lifestyle*. New York: Simon and Schuster, 1996.
- Prati, Angelico. *Etimologie venete*. Venezia-Roma: Istituto per la collaborazione culturale, 1968. [cfr. n. 9]
- Rosso, Julie and Sheila Lukins. *The New Basics Cookbook*. New York: Workman, 1989.
- QH: *Quick&Healthy*. New York, Oct. 1996.
- TL: *The Toronto Life. Menu Guide*. Toronto, Nov. 1996.
- TLF: *Trésor de la langue française*. 16 voll. Paris: Gallimard, 1971-94.
- Tropea, Giovanni, ed.. *Vocabolario siciliano*. Fondato da Giorgio Piccitto. Catania-Palermo: Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 1985. [cfr. n. 55]
- Vivian, Cassandra. *Immigrant's Kitchen. Italian*. Monessen (PA): Trade Routes Enterprises, 1993.
- Warner, Joie. *Pasta Sauces*. New York: Flavor, 1987.



# Dante, Ulisse e la scrittura della nuova epica: una lettura del Canto XXVI dell'*Inferno*

Mario D'Alessandro

Nel famoso dibattito Nardi-Fubini sulla figura dantesca di Ulisse si concentrano quei due poli opposti che hanno per tanti anni determinato le prese di posizione sull'argomento. Se Bruno Nardi vede Ulisse come rappresentazione sostanzialmente negativa del primo peccato umano,<sup>1</sup> Mario Fubini, respingendo ogni interpretazione moderna dell'episodio,<sup>2</sup> sostiene invece il valore positivo della visione dantesca dell'eroe pagano: "l'impresa [di Ulisse], [...] da null'altro spinto che dall'amore del vero, [...] ci sembra quasi un simbolo per eccellenza di quel che più nobile è nell'umanità pagana o più generalmente nell'umanità ignara della rivelazione" (469-70). Il parere di Rocco Montano, pur rientrando nel campo dei giudizi più o meno negativi sulla figura di Ulisse, è un tentativo di moderare gli eccessi positivi del Fubini:<sup>3</sup> per Montano, l'Ulisse dantesco non rappresenta altro che "un vano e distorto ricercare, di una sete di conoscenza che per il poeta, come per tutto il mondo medievale, era *curiositas*, peccato, *prostitutio nostrae virtutis rationalis*" (175). Tuttavia, il giudizio del Montano, come gli altri qui citati, rientra nello stretto ambito di un'analisi teologico-morale. Questo non significa negare né la validità dell'esegesi medioevale né il poetare allegorico di Dante: significa solo che l'interpretazione del Montano, come quella del Nardi e del Fubini, non spiega in modo sufficientemente ampio il significato dell'incontro fra Ulisse e Dante-pellegrino, il primo legato a un mondo e forse anche a una visione gnoseologica ormai scomparsi mentre l'altro si trova sulla soglia di un nuovo mondo non ancora scritto e di cui manca la massima espressione poetica.<sup>4</sup> Come ha intuito solo in parte la critica dantesca americana, l'incontro fra Ulisse e Dante-pellegrino è carico di valore drammatico non ancora ben chiarito, ed è proprio qui, nel tessuto poetico stesso dell'incontro e del contrasto fra i due personaggi e non nel giudizio teologico di Dante-poeta o in quello poetico di Dante-pellegrino, che si manifesta un'altra strada interpretativa da seguire.

Il critico americano John Freccero, in un suo saggio intitolato "Dante's Ulysses: From Epic to Novel", scrive del primo contatto fra Virgilio e Ulisse: "Naive commentators have attempted to gloss this passage [*Inf.* 26.73-74] by saying that it means simply that Virgil could understand Greek, while the

poet [Dante] could not" (141). Dire tuttavia che il linguaggio che Virgilio e Ulisse hanno in comune "is [...] the high style of ancient epic, whose qualities are unappreciated in the vulgar company of Hell, where the language is the *sermo humilis* of Christian *comedia*", come asserisce Freccero (141), non spiega bene perché dalla loro fiamma gli eroi greci, Ulisse e Diomede, "sarebbero schivi" del "detto" (*Inf.* 26.74-75) di Dante.<sup>5</sup> A mio modo di vedere, Freccero non individua il vero motivo della scissione linguistica fra Dante e Ulisse, fra stile umile e stile epico, fra mondo medievale e mondo classico, che va ricercato invece nelle prime pagine del *De Vulgari Eloquentia*.

Opera stesa fra il 1303 e il 1305, il *De Vulgari Eloquentia* è quel trattato in latino in cui Dante, mentre ancora scriveva la *Commedia*, cercò di teorizzare l'eloquenza, ovvero il parlare, volgare:

Volentes discretionem aliquiter lucidare illorum qui tanquam ceci ambulant per plateas, plerunque anteriora posteriora putantes, Verbo aspirante de celis locutioni vulgarium gentium prodesset temptabimus, [...]. (1.1.1)

[Volendo in qualche modo illuminare il discernimento di coloro che come ciechi si aggirano per le piazze, per lo più credendo di avere davanti ciò che invece hanno dietro, con la grazia del Verbo che spira dal cielo, cercherò di giovare alla lingua delle genti volgari.]<sup>6</sup>

Dante definisce il volgare come quella lingua che i bambini imparano senza regole da chi sta loro intorno:

Vulgarem locutionem appellamus eam qua infantes assuefiunt ab assistantibus cum primitus distinguere voces incipiunt; vel, quod brevius dici potest, vulgarem locutionem asserimus quam sine omni regula nutricem imitantes accipimus. (1.1.2)

[Chiamo lingua volgare quella che i bambini apprendono da chi sta loro intorno dal momento che cominciano ad articolare i suoni; oppure, per essere più brevi, lingua volgare è quella che, senza bisogno di regole, impariamo imitando la nostra nutrice.]

Il volgare si distingue da quella se conda lingua che i Romani chiamarono grammatica,<sup>7</sup> e che, a differenza del volgare, è la lingua dei pochi: "Ad habitum vero huius pauci perveniunt, quia non nisi per spatium temporis et studii assiduitatem regulamur et doctrinamur in illa" (1.1.3) ["Ad avere familiarità con essa, per la verità, ci riescono in pochi, perché solo con molta disponibilità di tempo e assiduità di studio si possono apprenderne regole e arte"]. La più nobile fra queste due lingue è il volgare perché "prima fuit humano generi usitata; tam quia totus orbis ipsa perfruitur, licet in diversas prolationes et vocabula sit divisa" (1.1.4) ["di queste due, la volgare è più nobile: e perché fu per prima usata dal genere umano e perché se ne serve tutto il mondo, ancorché sia divisa in differenti pronunce e vocaboli"].<sup>8</sup> Il volgare ha precedenza sulla grammatica non solo perché è lingua universale in quanto lingua di tutti, ma anche perché ha precedenza cronologica: "Hec est nostra vera prima

locutio" (2.1.1). La precedenza cronologica, o meglio mito-cronologica, del volgare indica anche, come vedremo, la sua precedenza logica e quindi gno-seologica nei confronti della grammatica.

L'importanza che Dante dà qui alla lingua indica una chiara preferenza per la lingua e non la ragione in senso astratto<sup>9</sup> come la vera caratteristica che distingue l'uomo sia dagli angeli e i demoni (1.2.3-4) che dagli animali (1.2.5):

[...] soli homini datum est loqui, cum solum sibi necessarium fuerit. Non angelis, non inferioribus animalibus necessarium fuit loqui, sed nequicquam datum fuisset eis: quod nempe facere natura aborret. (1.2.2)

[Tra tutti gli esseri viventi solo all'uomo fu dato di parlare, perché solo a lui fu necessario. Mentre non lo fu né per gli angeli né per gli animali inferiori, cui la parola sarebbe stata data inutilmente: cosa che natura evita accuratamente di fare.]

Dato che gli umini "nec per spiritualementem speculationem, ut angelum, alterum alterum introire contingit" (1.3.1) ["né gli uomini si possono reciprocamente compenetrare attraverso un rispecchiamento spirituale, come capita agli angeli, perché lo spirito umano è impacciato dalla grossezza e opacità del corpo mortale"], fu necessario che l'uomo "ad comunicandas inter se conceptiones suas aliquod rationale signum et sensuale habere" (1.3.2) ["fu dunque necessario che il genere umano, per comunicarsi i propri concetti, avesse un segno insieme razionale e sensibile"]. Il concetto dantesco del *signum* è interessante proprio perché Dante lo vede come unità armonica fra la ragione e i sensi:<sup>10</sup>

Quia, cum de ratione accipere habeat et in rationem portare, rationale esse oportuit; cumque de una ratione in aliam nichil deferri possit nisi per medium sensuale, sensuale esse oportuit. (1.3.2)

[Poiché infatti si tratta di ricevere dalla ragione e di portare alla ragione, doveva essere razionale; e poiché da una ragione all'altra non può passare nulla se non per un mezzo sensibile, doveva essere sensibile.]

Il *signum* che Dante esplica e definisce è infatti l'argomento stesso del trattato:

Hoc equidem signum est ipsum subiectum nobile de quo loquimur: nam sensuale quid est in quantum sonus est; rationale vero in quantum aliquid significare videtur ad placitum. (1.3.3)

[È proprio questo segno quel nobile argomento di cui ci stiamo occupando: esso, infatti, è sensibile in quanto è suono; è razionale invece in quanto pare significare qualcosa a nostro arbitrio.]

Il *signum* dantesco è un'insieme armonico fra suono e ragione, cioè fra la poesia e l'atto interpretativo del "suono" poetico. Se il "suono" è l'enunciato poe-

tico nella sua piena complessità fonica, la ragione è quel "pan de li angeli" del Trattato Primo del *Convivio* (1.1.7) e del Canto 2 del *Paradiso* (Par. 2.11). Il "suono" è simbolicamente il linguaggio poetico con tutta la sua carica patetica, emotiva e retorica; la "ragione" è quel linguaggio interpretativorazionale che permette alla mente umana non solo la comprensione dell'enunciato poetico, ma anche la derivazione dal suo "suono" di ogni altra verità e filosofica e morale.

La ricerca di quel "segno" che è il volgare illustre procede su due fronti: uno empirico e l'altro deduttivo. Il "fallimento" della ricerca empirica (1.16.1) non significa però la fine della ricerca di quella "pantera profumata" che è il volgare illustre. Continuando la sua ricerca con "strumenti più razionali" (1.16.1), Dante impiega il metodo deduttivo per trovare "quella cosa" con la quale tutte le cose di uno stesso genere possono essere "confrontate e valutate e che serve anche da misura" (1.16.2). Per Dante, ogni cosa è "misurabile [...] secundum quod in genere est, illo quod simplicissimum est in ipso genere" (1.16.3) ["ogni cosa, insomma, è misurabile, in quanto appartenente a un dato genere, secondo l'elemento più semplice che è in quel genere"]. Nel cercare il volgare illustre Dante trova che questo elemento più semplice, l'elemento che è la misura di tutti i volgari locali degli Italiani, appartiene a "ogni città italiana ma non sembra appartenere a nessuna" (1.16.6). Nello scoprire che il volgare illustre esiste in tutti i luoghi e nello stesso tempo in nessun luogo, Dante raggiunge il limite del paradosso: l'universale linguistico che egli cerca si manifesta come astratto e inconsistente nello stesso momento in cui dimostra di essere concreto, reale e empiricamente misurabile.<sup>11</sup> Il volgare illustre non è la lingua di nessun luogo reale; si manifesta invece come la lingua della sapienza civile in tutte le sue qualità poetiche e retoriche più alte:

Per hoc quoque quod illustre dicimus, intelligimus quid illuminans et illuminatum prefulgens: et hoc modo viros appellamus illustres, vel quia potestate illuminati alios et iustitia et karitate illuminant, vel quia excellenter magistrati excellenter magistrant, ut Seneca et Numa Pompilius. Et vulgare de quo loquimur et sublimatum est magistratu et potestate, et suos honore sublimat et gloria. (1.17.2)

[Con illustre si vuol intendere ciò che illumina e, se illuminato, risplende; così, si dicono illustri gli uomini o perché, illuminati dal potere, diffondono sugli altri luce di giustizia e carità o perché, depositari di un alto magistero, perfettamente insegnano, come Seneca e Numa Pompilio. E il volgare di cui stiamo parlando è eccellente per magistero e potere e innalza i suoi con onore e gloria.]<sup>12</sup>

La lingua della nutrice è anche quella vera lingua poetica e retorica da cui derivano le più alte verità morali e filosofiche della *polis*: è la materia prima di quel vero linguaggio poetico in cui ogni società umana 'trova', proprio nel senso provenzale di *trobar*, i fondamenti concreti del suo sapere collettivo.

È proprio questo volgare poetico, fonte di ogni verità umana primordiale e concreta, che viene rifiutato da Ulisse e Diomede nel Canto 26 dell'*Inferno*. La scissione comunicativa fra Dante e gli eroi greci quindi non è dovuta tanto a quel contrasto fra poesia epica dello stile alto e poesia umile della *comedia* cristiana, anche se questo contrasto è chiaramente presente nell'episodio; la scissione è dovuta piuttosto al contrasto fra due modi diversi di intendere la natura della sapienza umana e le sue radici primordiali.

Se nel mondo della *Commedia* Virgilio è escluso dal Paradiso perché non è cristiano – “nacqui sub Iulio [...] nel tempo de li dei falsi e bugiardi” (*Inf.* 1.70-72)<sup>13</sup> – egli rimane tuttavia poeta epico per eccellenza della tradizione latina: e questo non solo perché aveva cantato la fondazione di Roma ma anche perché aveva insegnato e quindi trasmesso a Stazio la natura della vera lingua poetica. È vero che Virgilio è per Stazio il modello ideale del poeta non soltanto quale strumento di trasformazione morale e spirituale, ma anche quale profeta del cristianesimo; egli lo celebra come tale in *Purg.* 22:

Facesti come quei che va di notte,  
che porta il lume dietro e sé non giova,  
ma dopo sé fa le persone dotte,  
quando dicesti: “Secol si rinova;  
torna giustizia e primo tempo umano,  
e progenie scende da ciel nova”. (67-72)<sup>14</sup>

Ma Virgilio è anche colui che trasmette attraverso la sua lingua poetica la lingua comune della “mamma” e della “nutrice”:

Al mio ardor fuor seme le faville,  
che mi scaldar, de la divina fiamma  
onde sono allumati più di mille;  
de l'Eneida dico, la qual mamma  
fummi, e fummi nutrice, poetando:  
sanz' essa non fermai peso di dramma. (*Purg.* 21.94-99)

L'insegnamento di Virgilio ha per Stazio un doppio effetto – “Per te poeta fui, per te cristiano” (*Purg.* 22.73)<sup>15</sup> – proprio perché la rivelazione delle più alte verità religiose e morali di una intera comunità vengono trasmesse poeticamente attraverso la lingua primordiale della nutrice.<sup>16</sup> Se però un legame linguistico-poetico esiste fra Virgilio e Stazio, non segue affatto che uno stesso le-game esista fra Virgilio e Dante.<sup>17</sup>

Il primo incontro fra Virgilio e Dante ha luogo nel Canto 1 dell'*Inferno*:

“Or se' tu quel Virgilio e quella fonte  
che spandi di parlar sì largo fiume?”,

rispuos' io lui con vergognosa fronte.  
 "O de li altri poeti onore e lume,  
 vagliami 'l lungo studio e 'l grande amore  
 che m'ha fatto cercar lo tuo volume.  
 Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore,  
 tu se' solo colui da cu' io tolsi  
 lo bello stilo che m'ha fatto onore". (79-87)

Se Dante riesce a comprendere Virgilio solo dopo "il lungo studio", il "volume" virgiliano – l'*Eneide* – non può contenere la sua vera lingua natia: Virgilio, sebbene "fonte che spande di parlar sí largo fiume", è il poeta della grammatica, della lingua dei pochi. Tramite la figura di Virgilio, la rottura fra Dante e Ulisse diventa chiara: Virgilio è sempre quel poeta che scrisse "li alti versi" (*Inf.* 26.82) del mondo classico, quei versi in cui vengono cantate le imprese di Ulisse e Diomede.<sup>18</sup> Sono i versi che Dante apprende solo studiando e non attraverso l'insegnamento diretto della nutrice. Ecco perché è significativa la divisione dell'episodio di Ulisse in due parti: una in cui Virgilio elenca i peccati di Ulisse e Diomede; un'altra in cui Ulisse racconta il suo "folle volo".

La prima parte dell'episodio di Ulisse interessa soprattutto Virgilio, il poeta della fondazione di Roma. L'elenco dei peccati di Ulisse e Diomede<sup>19</sup> è un riassunto in miniatura dell'opera epica virgiliana:

"Là dentro si martira  
 Ulisse e Diomede, e così insieme  
 a la vendetta vanno come a l'ira;  
 e dentro da la lor fiamma si geme  
 l'agguato del caval che fé la porta  
 onde uscì de' Romani il gentil seme.  
 Piangevisi entro l'arte per che, morta,  
 Deïdamia ancor si duol d'Achille,  
 e del Palladio pena vi si porta". (*Inf.* 26.55-63)

I tre peccati qui elencati sono tutti contra Troia e quindi contra Roma e il suo "gentil seme". Virgilio implicitamente ricorda il ruolo che la sua opera poetica ha nel cantare un'episodio altamente significativo per lo svolgersi della storia sacra cristiana: la caduta di Troia. Il poeta di Mantova non può fare altro che compiacersi, forse anche con dolore e nostalgia, della potenza dei suoi "alti versi" nel rievocare le empie imprese di Ulisse e Diomede. A Dante pellegrino, invece, interessa sapere soprattutto dove l'Itacense "a morir gissi" (*Inf.* 26.84): il "folle volo" è l'episodio che giustamente appartiene a Dante, all'uomo medievale alla ricerca di una propria storia epica e di una propria lingua con la quale scriverla. Se Virgilio guarda indietro a una storia epica già completa e tutta nel passato, Dante guarda verso una storia epica non ancora scritta, e in una lingua poetica non ancora trovata.<sup>20</sup> Visto così,

il viaggio di Ulisse rappresenta il tentativo fallito di andare oltre l'epica classica, di continuare, cioè, la sua storia – proprio quella ricerca di “virtute e canoscenza” (*Inf.* 26.120) – nel “mondo senza gente” (*Inf.* 26.117).<sup>21</sup>

Il Canto 26 dell'*Inferno* va necessariamente letto insieme al Canto 26 del *Purgatorio* e al Canto 26 del *Paradiso*. In tutti e tre questi canti incontriamo personaggi – Ulisse, Arnaut Daniel,<sup>22</sup> Adamo – avvolti dal fuoco. La metafora della fiamma<sup>23</sup> lega inestricabilmente questi tre episodi: ognuno di essi pone un problema linguistico,<sup>24</sup> e rappresenta in qualche modo o l'inizio o il culmine di una tradizione o avvenimento storico. Arnaut Daniel, il “miglior fabbro del parlar materno” che in “versi d'amore e prose di romanzi / soverchiò tutti” (*Purg.* 26.117-19), rappresenta il culmine di una tradizione poetica, linguistica e culturale.<sup>25</sup> L'evoluzione poetica di Arnaut è paragonabile a quella di Dante, però con questa differenza: se Dante rappresenta anche lui come Arnaut il culmine di una tradizione, egli rappresenta anche il tentativo di andare oltre i limiti di questa tradizione. Dopo il suo discorso in provenzale alla fine di *Purgatorio* 26 (139-47), Arnaut “s'ascose nel foco che li affina” (*Purg.* 26.148); Dante invece continua il suo viaggio alla ricerca di quel linguaggio poetico illustre, universale e comune – continua, cioè, la scrittura della massima espressione poetica di una intera comunità, l'epica.<sup>26</sup>

Se la ricerca linguistica e poetica di Dante è paragonabile al viaggio di Ulisse – entrambi alla ricerca in qualche modo della sapienza in generale – possiamo cominciare a specificare il modo in cui i due viaggi divergono. La teoria linguistica definitiva di Dante viene espressa attraverso la figura di Adamo, il terzo personaggio di quella triade che parla attraverso le fiamme:

“La lingua ch'io parlai fu tutta spenta  
innanzi che a l'ovra inconsumabile  
fosse la gente di Nembròt attenta:  
ché nullo effetto mai razionabile,  
per lo piacere uman che rinovella  
seguendo il cielo, sempre fu durabile.  
Opera naturale è ch'uom favella;  
ma così o così, natura lascia  
poi fare a voi secondo che v'abbella.  
Pria ch'ì scendessi a l'infernale ambascia,  
l's'appellava in terra il sommo bene  
onde vien la letizia che mi fascia;  
e *El* si chiamò poi: e ciò convene,  
ché l'uso d'ì mortali è come fronda  
in ramo, che sen va e altra vene”. (*Par.* 26.124-138)

Adamo modifica in questi versi la teoria linguistica che Dante aveva elaborato nel *De Vulgari Eloquentia*:<sup>27</sup> non esiste più nel Canto 26 del *Paradiso* una lingua divina che partendo dal primo uomo resiste a ogni mutamento

e diventa poi la lingua ideale di Cristo (*De Vulgari Eloquentia* 1.4.4-6). L'unica lingua veramente nobile che rimane per Dante è quella concreta e naturale della nutrice: la lingua umana rimane sostanzialmente contingente e dipendente da quel primo 'suono' che cerca di rinnovare, con ogni nuova epoca storica umana, la gioia della creazione divina. È l'uomo stesso, dunque, che crea la propria lingua, il proprio enunciato poetico, nel momento in cui egli risponde alla lingua divina espressasi attraverso la natura (*De Vulgari Eloquentia* 1.4.4-7). Non esiste per Dante né una lingua ideale e astratta, né una grammatica universale *a priori*.<sup>28</sup> Il volgare illustre è sempre quell' 'universale concreto' legato alla nutrice e quindi simbolicamente alla comunità umana. Dante non cerca nessuna lingua né universale né astratta; egli cerca invece la possibilità dell'espressione pienamente poetica di quella gioia che Adamo prima della caduta aveva provato davanti alla creazione divina:

Quid autem prius vox primi loquentis sonaverit, viro sane mentis in promptu esse non titubo ipsum fuisse quod "Deus" est, scilicet *El*, vel per modum interrogationis vel per modum responsionis. Absurdum atque rationi videtur orrificum ante Deum ab homine quicquam nominatum fuisse, cum ab ipso et in ipsum factus fuisset homo. Nam sicut post prevaricationem humani generis quilibet exordium sue locutionis incipit ab "heu", rationabile est quod ante qui fuit inciperet a gaudio; et cum nullum gaudium sit extra Deum, sed totum in Deo, et ipse Deus totus sit gaudium, consequens est quod primus loquens primo et ante omnia dixisset "Deus". (1.4.4)

[Che cosa poi la voce del primo parlante abbia detto per la prima volta, non dubito che a ogni uomo saggio venga subito in mente essersi trattato di "Dio", ovvero *El*, in forma di domanda o di risposta. Sembra assurdo e irrazionale che dall'uomo sia stato nominato qualcos'altro prima di Dio, poiché da Lui e per Lui fu creato. Infatti, come, dopo la ribellione dell'umano genere, ognuno comincia a parlare con un "ahi", così è ragionevole che le parole dette prima comincino dalla Gioia; e poiché non vi è alcuna gioia fuori di Dio, ma tutta è in Dio e lo stesso Dio è tutta gioia, ne segue che il primo parlante per prima cosa abbia detto innanzitutto "Dio".]

La ricerca della lingua poetica comprende la ricerca del *signum* nella sua complessità doppia di "suono" e ragione. Dante è il poeta della sapienza che parte dai sensi, dal "suono" poetico. Il "pan de li angeli" è il discorso secondario, il commento filosofico-razionale che spiega ciò che la sapienza poetica rivela ai sensi umani.<sup>29</sup> È il lato razionale del *signum* dantesco che segue l'atto creativo poetico e rende completo ogni atto di comunicazione umana. Ulisse non parla con Dante non perché non comprende il volgare ma perché lo disprezza: Ulisse, insomma, disprezza la lingua primordiale adamitica attraverso la quale il primo uomo aveva espresso la sua gioia di fronte alla natura divina e all'esistenza. Egli preferisce invece la grammatica, la lingua regolata, la lingua delle astrazioni razionali e vuote che non sono fondate sul concreto di quel linguaggio poetico comune e illustre.<sup>30</sup> Le astrazioni sim-

boliche di Ulisse – egli cercò il “mondo senza gente” (*Inf.* 26.117) – non possono avere né sostanza attuale né valore gnoseologico in quanto non derivano dai veri principi primordiali della conoscenza umana, cioè da quelle verità poetiche comuni a tutti. Dalla vera lingua poetica, la lingua primordiale della nutrice, nasce ogni altro ordine di verità e di conoscenza umana: il discorso poetico precede ogni altro tipo di discorso o di linguaggio, e ogni altro tipo di conoscenza.<sup>31</sup>

La lingua di Ulisse è il *signum* dantesco senza il lato sensibile, il lato del “suono” e quindi della poesia. Nel lasciare la sua comunità, Ulisse simbolicamente lascia la vera radice o il vero fondamento di ogni conoscenza umana: la poesia, ovvero quel vero linguaggio poetico che ci viene insegnato spontaneamente dalla nutrice e in cui il primo uomo, Adamo, aveva reso gloria alla mente divina. Il peccato di Ulisse ha quindi significato teologico non solo nel senso cristiano, ma anche nel senso poetico-epistemologico: Ulisse compie un errore nel volere trovare il principio primordiale della conoscenza umana nel segno senza “suono”, privo di poesia. Egli vuole stabilire ogni conoscenza umana invece nel *signum* puramente razionale, astratto e lontano da ogni sostanza concreta, umana. Il “folle volo” di Ulisse quindi esprime simbolicamente l'impossibilità di basare la conoscenza umana sull'universale astratto e solo razionale. L'unica vera base di conoscenza umana rimane quel paradossale “universale concreto” del volgare che è la materia grezza del volgare illustre dal quale viene plasmato quel *signum* che rende possibile ogni vera conoscenza umana: il *signum* in cui il “suono” (cioè la poesia) precede la ragione, e in cui l'atto poetico e l'atto interpretativo/contemplativo coesistono armonicamente.

Ed ecco perché, finalmente, Arnaut Daniel viene celebrato nel Canto 26 del *Purgatorio*: è il poeta per eccellenza non solo del “parlar materno”, della lingua primordiale della nutrice, ma anche del “suono”. Il *trobar clus*<sup>32</sup> di Arnaut Daniel rende evidente l'importanza del “suono”, della poesia non solo come espressione del pensiero umano o della condizione esistenziale dell'io, ma anche come nesso enunciativo primordiale che precede ogni altro tipo di discorso umano, sia razionale che prosastico.

University of Toronto

## NOTE

- 1 Nel suo saggio ormai famoso, “La tragedia di Ulisse”, Bruno Nardi scrive che “nel folle volo di Ulisse Dante scorge una continuazione del peccato originale” (14). Il Nardi vede in Ulisse la personificazione teologicamente negativa della “ragione umana insofferente di limiti e ribelle al decreto divino che interdiceva all'uomo di mettersi sulla via che conduce al legno della vita. Nella follia di Ulisse e dei suoi compagni v'è tutto l'orgoglio umano che spinse Adamo ed Eva a gustare il frutto della scienza del bene e del male, per essere simili a Dio; v'è anzi lo stesso orgoglio di Lucifero” (13-14).

- 2 Cfr. Mario Fubini: "Non è simile a un Dio ribelle né è un superuomo l'Ulisse di Dante, come tenderebbero talora di raffigurarlo certi lettori moderni" (466). Cfr. anche Fubini, *Il peccato* 1-36.
- 3 Per il dibattito Nardi-Fubini e la posizione del Montano, vedi Thompson (33-35); cfr. anche Barolini (49-51).
- 4 Altri studi fondamentali sul canto di Ulisse sono quelli di Padoan, Forti, Avalor, Mariano, Sturm, Mazzotta ("Poetics"), Pertile e Bommarito.
- 5 Anche Iannucci interpreta questo contrasto drammatico soprattutto in termini stilistici e di registro linguistico: "l'arroganza dei greci, alla quale Virgilio fa appello per giustificare il suo intervento, è dovuta proprio al disdegno e all'intolleranza che essi provano verso coloro che non si conformano al loro codice stilistico, il quale a sua volta riflette un ideale di cultura. Per i greci è proprio la lingua ciò che distingue l'uomo dall'animale, ed è il livello di articolazione del linguaggio e la sua razionalità che determinano la superiorità tra gli uomini" ("Il 'folle volo' di Ulisse" 155). Sull'importanza per Dante dei vari livelli di registro linguistico-stilistico e sul significato del termine *comedia* adoperato come categoria letteraria per descrivere la natura del poema dantesco, si veda Baranski (225-29; 237-38). Si veda anche Picone (121).
- 6 Cito dall'edizione di Mengaldo; le traduzioni italiane invece sono quelle di Coletti.
- 7 Il problema del significato di "grammatica" è uno dei punti più discussi della critica dantesca; rinvio agli studi più importanti su questo tema: Corti (*Dante*), Lo Piparo, Tavoni, Mengaldo ("Un contributo"). L'idea di grammatica che intendo qui, comunque, deriva soprattutto dalle idee di Ernesto Grassi, il quale scrive che Dante "discerns two kinds of language. The first kind is ahistorical and artificial, a language in which the different languages of the different peoples has been crystallized, so to speak, according to fixed rules. This for Dante is the universal language – Latin. He also calls this language 'grammatical' because in his view it is constructed in a purely rational way and so is ahistorical" (77). Fra i poeti classici denominati "regolati" da Dante sono inclusi Virgilio, Ovidio delle *Metamorfosi*, Stazio e Lucano (2.6.7). Sul ruolo di Stazio nella *De Vulgari Eloquentia* e nella *Commedia*, cfr. Iannucci, "Dante" 32-33.
- 8 Cfr. Grassi: "[Dante] claims that 'true,' 'authentic' language can never be 'artificial' or 'fixed' (he is referring to Latin) but only one in which men work, act, and live—that language in which they express their strivings and passions that stem from a concrete situation. He means that second kind of language, the particular people's native tongue and all its historicity" (78).
- 9 Per lingua intendo non tanto quella capacità della mente umana matura di esprimere in modo logicamente razionale un suo pensiero quanto il suono concreto del bambino che l'uomo riesce poi a plasmare e a trasformare artisticamente in poesia.
- 10 Il *signum* dantesco è significativo per l'episodio di Ulisse perché l'eroe greco è proprio colui che, come Adamo che ha voluto "trapassare il segno" (*Par.* 26.117), è andato oltre quelle colonne "dove Ercole segnò i suoi riguardi" (*Inf.* 26.108). Se il concetto del *signum* è legato in qualche modo all'idea del limite, bisogna vedere in che modo e con quale significato i due concetti sono messi insieme.
- 11 Cfr. Grassi: "The 'authenticity' of the language that the poet as *vates* or 'orator' realizes can be found and identified only in the multiplicity of different dialects that are the expression of a particular historical situation" (78). Cfr. anche Franco Lo Piparo, il quale, criticando la teoria linguistica dei modisti come Boezio di Dacia che vede la grammatica quale entità esistente "*ab eterno* nella mente umana", afferma la priorità del volgare: "In Dante ad essere naturali e universali sono idiomi volgari; le grammatiche sono idiomi ausiliari artificialmente costruiti che si aggiungono ai primi" (19).
- 12 Grassi: "*Illustre* is the first characteristic of the language that Dante seeks and wants to realize in his work because of the political and historical situation in which he lives. *Illustre* could be translated as 'famous' or 'exalted,' but I believe that these adjectives do not express the quality that Dante has in mind. This requires that the verb be rendered *illustre*, as 'illuminating' in the sense that language brings men to an insight into higher truths and the movements of the soul by virtue of the 'illuminating brilliance' of its creative poetic power. In other words genuine language must stem from the depths of human creativity, be directed to all aspects of humanity, and lead to spir-

itual and practical self-realization. Only in this way can it also embrace and advance men's political life as well" (81). Per gli altri attributi del volgare illustre – cardinale, curiale, aulica – vedi Grassi (81-82).

- 13 L'edizione della *Divina Commedia* citata qui è quella a cura di Giorgio Petrocchi.
- 14 Questi versi richiamano il brano del *De Vulgari Eloquentia*, I.1.1, citato sopra, in cui Dante critica coloro che "credono di avere davanti ciò che invece hanno dietro".
- 15 Per Iannucci l'episodio di Stazio nel *Purgatorio* "appartiene più a Virgilio che a Stazio" e "drammatizza sia il valore esemplare di Virgilio e della sua opera che i suoi limiti tragici" ("Dante" 33). Se Virgilio dà un modello formale da seguire, egli non è in grado di riempirlo con un contenuto comico-cristiano, un contenuto che tratti "la dannazione o la salvezza dell'anima cristiana" ("Dante" 35). Secondo Picone, inoltre, Stazio risponde all'esigenza di "affabulare [...] il passaggio delle consegne poetiche del mondo classico a quello cristiano, e di presentare quindi la prima figura di poeta moderno: categoria alla quale Dante appartiene" (114). Cfr. anche Iannucci, "La *Divina Commedia*" (40-41).
- 16 Nel *Purgatorio* 22 Virgilio chiama le Muse "le nutrice" dei poeti:  
 "Costoro [Terenzio, Cecilio, Plauto, Varro] e Persio e io e altri assai"  
 rispuose il duca mio "siam con quel greco [Omero]  
 che le Muse lattar più ch'altri mai,  
 nel primo cinghio del carcere cieco:  
 spesse fiate ragioniam del monte  
 che sempre ha le nutrice nostre seco". (*Purg.* 22.100-5)  
 La nutrice viene menzionata per la terza e ultima volta nel canto XII del *Paradiso*: secondo il racconto di San Bonaventura, essa è spesso presente alle preghiere di San Domenico: "Spesse fiate fu tacito e desto / trovato in terra da la sua nutrice, / come dicesse: 'Io son venuto a questo'" (*Par.* 12.76-78). La nutrice è quindi sempre legata in qualche modo a grandi "imprese" poetico-religiose.
- 17 Cfr. Picone: "Il canone degli *auctores*, proposto nella *Commedia*, metterà [...] l'enfasi proprio sull'incompletezza 'tragica' del mondo antico: incompletezza che si manifesta non solo nella condanna di un personaggio come Ulisse, ma anche nell'incapacità di Virgilio di guidare Dante oltre un certo limite di conoscenza umana e terrena" (114).
- 18 Cfr. Iannucci: "Qui nelle malebolge, come nel Limbo, Virgilio si pone fra [Dante] ed Omero e media lo spazio fra l'epica greca e la nuova epica cristiana che viene creata in questo momento" ("Dante" 26). Inoltre, in *Inferno* 26 Dante si misura non solo "con Omero stesso" ma "anche con Virgilio", e se nel resto della *Commedia* domina lo stile cristiano misto mentre in *Inferno* 26 domina lo stile alto e "tragico" di Omero e Virgilio, Dante tuttavia li "supera certo [...] in inventiva, e forse persino nello stile, ma di nuovo egli grida vittoria soprattutto a ragione del significato superiore dell'episodio. In *Inferno* 26, il soggetto, lo stile e il tono sono classici, ma il significato è profondamente cristiano" ("Dante" 34-35).
- 19 Anche il problema del vero peccato di Ulisse è stato molto dibattuto dalla critica dantesca; cfr., per esempio, Fubini (465). Per un'ottima trattazione del problema, si veda il saggio di Anna Hatcher. Su questo argomento, cfr. anche Cassell (85-95).
- 20 Cfr. Hollander: "If the use of the *Aeneid* and Dante's own words point us back, the Ulysses episode also points us forward" (122).
- 21 Barolini invece identifica in termini positivi l'impresa ulissea con quella di Dante poeta: "If the pilgrim learns to be not like Ulysses, the poet is conscious of having to be ever more like him. The *Paradiso*, if it is to exist at all, cannot fail to be transgressive; its poet cannot fail to be a Ulysses, since only a *trapassar del segno* will be able to render the experience of *trasumanar*" (54). Se nel *Paradiso* "significar per verba / non si poria," il poeta deve "trapassare" ogni segno: "only a trespass of the sign can render an experience for which no signs are sufficient" (55). Inoltre, "Ulysses is designed as a recurring presence because the issue of the *trapassar del segno*, of Adam's sin conceived not literally as the eating of the tree but metaphorically as a transgression, is one that Dante cannot discount [...]. No matter how orthodox his theology (and it is not so orthodox), no matter how fervently Dante believes in and claims the status of true prophet, of directly

- inspired poet, of *scriba Dei*, the very fiber of the *Commedia* consists in going beyond" (58).
- 22 Per le poesie di Arnaut, cfr. le edizioni a cura di Gianluigi Toja e a cura di Maurizio Perugi.
- 23 Su la metafora della fiamma, cfr. il saggio della Corti ("On the metaphors of sailing").
- 24 Non dimentichiamo, inoltre, che l'inizio del discorso provenzale di Arnaut – "Tan m'abellis vostre cortes deman" (*Purg.* 26.140) – richiama il discorso di Adamo sulla lingua umana: "natura lascia / poi fare a voi secondo che v'abbella" (*Par.* 26.130-132). Cfr. il commento di Natalino Sapegno al *Purgatorio* (295).
- 25 Sull'importanza di Arnaut per Dante, si veda Barolini, *Dante's Poets* (112-14; 176-79). Per Dante, secondo la Barolini, Arnaut rappresenta "novità" ("newness") nel campo della lirica amorosa: "Of all the troubador claims for newness, only Arnaut's is - for Dante - invested with the epistemological guarantee to legitimize his 'chantar tot nou' ('wholly new song'); only Arnaut's poetry, therefore, can be considered a true precursor of the 'nove rime'" (*Dante's Poets* 114). Cfr. anche la voce del Viscardi nell'*Enciclopedia dantesca*.
- 26 Per Barolini l'andare oltre la lirica amorosa, la cui tradizione vede il suo culmine in Arnaut, significa fondere insieme poesia amorosa e poesia politica: "The fusion between love poetry and political poetry [...] alone can make a poet truly great [...] such a fusion seems to be the *sine qua non* for surpassing what Dante sees as the lyric stage of poetic development" (*Dante's Poets* 184). Inoltre, per Dante "only epic poets [...] combine eros with commitment, fusing the search for *salus* and *venus* into the search for *virtus*, and thereby becoming a poet of rectitude" (187), ovvero un poeta che parla per un'intera società e che dà vita a una poesia "charged with the moral and political militancy required to preserve ethical life for society as a whole" (186).
- 27 Lo Piparo vede la teoria linguistica espressa qui come estensione delle idee già presenti nel *De Vulgari Eloquentia* (22). Secondo Lo Piparo, il *signum* che Dante teorizza nel *De Vulgari Eloquentia* è mutabile non solo sul piano sensuale ma anche sul piano razionale, e "un segno linguistico siffatto possiede [...] una intrinseca capacità di mobilità semantico-razionale del tutto inedita nella linguistica medievale". La teoria di Adamo, dunque, è "la continuazione dei due capitoli semiologici del *De Vulgari Eloquentia*" (25). Adamo, inoltre, non fa risalire la causa del mutamento linguistico "al segno in quanto *sonus* ma in quanto *razionale*. Il mutamento è *effetto razionale*: *ché nullo effetto mai razionabile! [...] sempre fu durabile*" (25-26). Questa teoria del *signum* contrasta con quella dei modisti, i quali vedono la varietà delle lingue come fatto puramente fonico, superficiale e accidentale, e quindi come aspetto solo del *signum-vox* (27).
- 28 Maria Corti parla invece di una *forma locutionis* che, "concreata con l'anima dell'uomo, non è una lingua concreta, bensì la 'causa formale' e il principio generale strutturante della lingua, sia per quanto riguarderà il lessico sia per quanto riguarderà i fenomeni morfosintattici della lingua che Adamo lentamente fabbricherà, vivendo e nominando le cose" (*Dante* 47).
- 29 Ovviamente la questione sia dell'esegesi allegorica sia di quell'arte poetica che si basa proprio sulle strutture dell'arte esegetica medioevale è molto complessa, come è il problema dell'allegoria come la troviamo in Dante nei suoi vari scritti quale il *Convivio* e la lettera a Can Grande della Scala. Rinvio a Charity, Hollander, Pepin e Singleton. Qui è sufficiente indicare la ricerca di una vera lingua poetica volgare che è fonte di ogni vera conoscenza umana come tema che rientra nel dramma del contrasto fra Dante e Ulisse.
- 30 Mazzotta scrive che il viaggio di Ulisse, e soprattutto la sua *orazione picciola*, indica una scissione fra *res* e *signa*, fra realtà e immagine, in cui "language seems to originate in the void, in a condition of total separation from the world of reality, where it makes seductive promises to produce experience and is doomed to failure" ("Poetics" 39).
- 31 Cfr. l'introduzione di Mazzotta al suo libro *Dante's Vision* (3-14).
- 32 Per il *trobar clus* di Arnaut, cfr. Toja.

## OPERE CITATE

Alighieri, Dante. *Convivio*. Ed. Piero Cudini. Milano: Garzanti, 1980.

———. *De Vulgari Eloquentia*. Ed. Pier Vincenzo Mengaldo. *Opere minori*. 2 voll. Milano-Napoli: Ricciardi, 1979.

- . *De Vulgari Eloquentia*. Ed. Vittorio Coletti. Milano: Garzanti, 1991.
- . *La Commedia secondo l'antica vulgata*. Ed. Giorgio Petrocchi. 2 ed. 4 voll. Firenze: Le Lettere, 1994.
- . *Purgatorio. La Divina Commedia*. Ed. Natalino Sapegno. Firenze: La Nuova Italia, 1956.
- . "Epistola X: To Can Grande della Scala". *The Letters of Dante*. Ed. Paget Toynbee. Oxford: Oxford UP, 1920. 160-211.
- Avalle, D'Arco Silvio. "L'ultimo viaggio di Ulisse". *Studi danteschi* 43 (1966): 35-67.
- Baranski, Sygmunt. "Dante e la tradizione comica latina". *Dante e la "bella scola"*. 225-45.
- Barolini, Teodolinda. *Dante's Poets. Textuality and Truth in the Comedy*. Princeton: Princeton UP, 1984.
- . *The Undivine Comedy. Detheologizing Dante*. Princeton: Princeton UP, 1992.
- Bommarito, Domenico. "Il mito di Ulisse e la sua allegorizzazione in Boezio e Dante. Ulisse: il tema dell' 'homo sapiens' ". *Forum italicum* 17 (1983): 64-81.
- Cassel, Anthony K. "Ulysses". *Dante's Fearful Art of Justice*. Toronto: U of Toronto P, 1984. 85-95.
- Charity, Allan C. *Events and their Afterlife. The Dialectics of Christian Typology in the Bible and Dante*. Cambridge: Cambridge UP, 1966. 167-256.
- Corti, Maria. *Dante a un nuovo crocevia*. Firenze: Sansoni, 1981.
- . "On the Metaphors of Sailing, Flight and Tongues of Fire in the Episode of Ulysses (*Inferno* 26)". *Stanford Italian Review* 9 (1990): 33-47.
- Daniel, Arnaut. *Canzoni*. Ed. Gianluigi Toja. Firenze: Sansoni, 1960.
- . *Le canzoni di Arnaut Daniel*. Ed. Maurizio Perugi. 2 voll. Milano-Napoli: Ricciardi, 1978.
- Forti, Fiorenzo. "Ulisse". *Cultura e scuola* 13-14 (1965): 499-517.
- Freccero, John. "Dante's Ulysses: From Epic to Novel". *Dante: The Poetics of Conversion*. Cambridge: Harvard UP. 136-51.
- Fubini, Mario. "Il peccato di Ulisse". *Belfagor* 2 (1947): 461-75.
- . *Il peccato di Ulisse e altri scritti danteschi*. Milano-Napoli: Ricciardi, 1966.
- Grassi, Ernesto. *Rhetoric as Philosophy*. University Park: Pennsylvania State UP, 1980.
- Hatcher, Anna. "Dante, Ulysses and Guido da Montefeltro". *Dante Studies* 88 (1970): 109-17.
- Hollander, Robert. *Allegory in Dante's Commedia*. Princeton: Princeton UP, 1969.
- Iannucci, Amilcare A. "Dante e la 'bella scola' della poesia (*Inf.* 4.64-105)". *Dante e la "bella scola"*. 19-37.
- . "Il 'folle volo' di Ulisse: il peso della storia". *Forma ed evento nella Divina Commedia*. Roma: Bulzoni, 1984. 145-88.
- . "La *Divina Commedia*: teoria e prassi dei generi letterari". *Forma ed evento*. 13-50.
- . *Dante e la "bella scola" della poesia. Autorità e sfida poetica*. Ed. Amilcare A. Iannucci. Ravenna: Longo, 1993.
- Lo Piparo, Franco. "Dante linguista anti-modista". *Italia linguistica: idee, storia, strutture*. Ed. Federico Albano Leoni, Daniele Gambarara, Franco Lo Piparo, Raffaele Simone. Bologna: Il Mulino, 1983. 9-30.
- Mariano, Emilio. "Canto XXVI". *Lectura dantis scaligera: Inferno*. Firenze: Le Monnier, 1967.
- Mazzotta, Giuseppe. "Poetics of History." *Diacritics* 5 (1975): 37-44.
- . *Dante's Vision and the Circle of Knowledge*. Princeton: Princeton UP, 1993.
- Mengaldo, Pier Vincenzo. "Un contributo all'interpretazione di 'De vulgari eloquentia', I, i-ix," *Belfagor* 44 (1989): 539-58.
- Montano, Rocco. "Il 'folle volo' di Ulisse". *Suggerimenti per una lettura di Dante*. Napoli: Conte, 1956. 131-90.
- Nardi, Bruno. "La tragedia di Ulisse". *Studi danteschi* 20 (1937): 5-15.
- Padoan, Giorgio. "Ulisse 'fandi fictor' e le vie della sapienza". *Studi danteschi* 37 (1960): 21-61.
- Pepin, Jean. *Dante e la tradition de l'allégorie*. Montréal: Institut d'études médiévale, 1970.
- Pertile, Lino. "Dante e l'ingegno di Ulisse". *Stanford Italian Review* 1 (1979): 35-65.
- Picone, Michelangelo. "L'Ovidio di Dante". *Dante e la "bella scola"*. 107-44.

- Singleton, Charles S. *Dante Studies I: "Commedia": Element's of Structure*. Cambridge: Harvard UP, 1954.
- Sturm, Sara. "Structure and Meaning in Inferno XXVI". *Dante Studies* 92 (1974): 93-106.
- Tavoni, Mirko. "Contributo all'interpretazione di 'De vulgari eloquentia' I, 1-9." *Rivista di letteratura italiana* 5 (1987): 385-453.
- Thompson, David. "Dante's Ulysses and the Allegorical Journey". *Dante Studies* 85 (1967): 33-58.
- Toja, Gianluigi. "Trobar clus". *Enciclopedia dantesca*. 6 voll. Roma: Istituto dell'enciclopedia italiana, 1970-1978. 5.383-87.
- Viscardi, Antonio. "Arnaut Daniel". *Enciclopedia dantesca*. 1.732-36.

---

# La Ginestra o della solidarietà

Vittoria Colonnese-Benni

Privo della vista concessa dall'amore, il mondo contemporaneo è [...] immerso nelle tenebre di una profonda cecità spirituale (le tenebre, vien fatto di ricordare, evocate dalla citazione giovannea posta a epigrafe de *La Ginestra* "E gli uomini vollero piuttosto le tenebre che la luce"): *non vede* il tragico paradosso costituito dall'inutilità che si cela sotto la pretesa utilità del modello di sviluppo politico ed economico prodotto dalla moderna civiltà borghese. (Ferraris 49)

Con questa breve ma intensa riflessione Angiola Ferraris ci porta subito *in medias res*, nel cuore della poetica leopardiana e in particolare di quella dei suoi ultimi anni. Viene infatti qui posta in sintesi la questione centrale di un universo e di una vita rigorosi, complessi e tormentati, troppo spesso percepiti solo in chiave di visione pessimistica del mondo e ancor più spesso aggrediti da destra e da sinistra in termini ideologici piuttosto che con gli strumenti di una serena analisi estetica. Oppure visti attraverso la lente deformante di un'aneddotica colorita e di facile presa (la precoce cattiva salute, l'aspetto fisico) invece che attraverso il microscopio di una paziente ricerca dei tanti elementi psicologici delicati, raffinati e nascosti che la compongono.

Prendiamo quell'epigrafe, un vero *'introibo'*, spesso dimenticata e ora lucidamente richiamata a nuova vita dalla Ferraris: "E gli uomini vollero piuttosto le tenebre che la luce". Sono parole dell'*Apocalisse* di Giovanni, poste a introduzione di un canto che si sviluppa abbarbicato a un vulcano ("Qui su l'arida schiena / del formidabil monte / sterminator Vesevo", 1-3), spandendo ovunque non solo il giallo solare di un "fior gentile" (34), la ginestra, ma anche la sua fragranza: "di dolcissimo odor mandi un profumo" (36).

La Ferraris annota: "l'apparizione della ginestra conferisce un'intonazione epica al confronto polemico con il mondo contemporaneo" (155). Il mondo, cioè, di un "secol superbo e sciocco" (53) che, cianciando di "magnifiche sorti e progressive" (51), sembra invece preferire le tenebre alla luce, se non altro secondo il particolare punto d'osservazione del poeta (155).

Un punto che, varrà la pena di ricordare, è sempre in qualche modo sopravvalutato, alto, dominante, come il Monte Tabor, l'ermo colle dell'*Infinito*, o come il Vesuvio della *Ginestra*. In questo punto superiore d'osservazione della vita e di percezione della poesia, in questo conflitto tra le tenebre senza

amore dei tempi in cui si trova a vivere e la sua costante, appassionata, dolorosa ricerca di emozioni e sentimenti capaci di squarciare quelle tenebre, qui fiorisce, profuma e illumina il fiore ultimo di una vita personale e poetica, biologicamente breve ma intensa, intellettualmente ed emotivamente difficile ma fino all'ultimo aperta all'amore, alla solidarietà, alla speranza.

Quella di Leopardi, scrive Walter Binni, è

[...] forma unitaria, esplosiva, in cui verità posseduta e personalità creatrice vivono nello stesso accento, nella stessa cadenza musicale e cercano le misure energetiche di una poesia a suo modo iniziatica e rinnovatrice. (113)

Dopo il lungo percorso poetico precedente, questa forma giunge a piena maturazione nei 317 versi della *Ginestra*. E nel cuore di questo canto, che forgia insieme poesia e filosofia, Leopardi trova forse il suo accordo più accorato sul dramma dell'uomo di fronte alla natura, di fronte al nulla in cui il cosmo sembra volerlo precipitare quando egli comincia a pensare e a pensarsi. "Bisogna fare di tutto durante la nostra vita, per acquistare la virtù e l'intelligenza, perché bello è il premio e grande n'è la speranza" (Reale 131), dice Socrate a Simmia nel *Fedone*. Tra i versi 111 e 157 della *Ginestra*, questa antica eppure perenne lezione di vita, questo 'verbo' – già in qualche modo teologico nel "nati non foste a viver come bruti" – si fa carne laica, si fa sostanza salvifica non più ultraterrena. Si fa carne di "umana compagnia", di uomini tra sé confederati, carne vera impegnata in una "guerra comune", carne tenera, abbracciata con "vero amore", carne mortale stretta "in social catena".

Il "verace saper, l'onesto e il retto conversar cittadino", ma soprattutto "e giustizia e pietade" sembrano qui conferire alla filosofia già di Socrate/Platone e alla teologia di Dante sia le coordinate moderne di quella virtù e di quella intelligenza, sia la sostanza di quel premio e di quella speranza in chiave di poesia etica, di religione personale, individuale, scevra di illusioni in "magnifiche sorti e progressive" di qualsiasi tipo, eppure forte abbastanza per essere fonte di consolazione nel deserto di "questo globo ove l'uomo è nulla".

George Steiner, in un illuminante saggio su Martin Heidegger, osserva che il filosofo tedesco, da *Essere e tempo* in poi, concepisce come sua essenziale impresa il "superamento" (in un senso ancora da definire) delle tradizioni, metafisica e scientifica, che hanno retto l'argomentare e la storia dell'Occidente dal tempo di Platone e di Aristotele (25-30). Heidegger rileverà senza posa il fatto che queste due grandi correnti di idealizzazione e di analisi non sono scaturite da una genuina percezione dell'Essere bensì da un oblio dell'Essere, dall'aver dato per scontato il mistero esistenziale principale.

Più ancora: Heidegger cercherà di provare che è stata la permanente autorialità della modalità metafisico-scientifica di approccio al mondo, una modali-

tà che quasi definisce l'Occidente, ad aver provocato, ad aver reso, di fatto, inevitabile la condizione alienata, estraniata, di ricorrente barbarie dell'uomo moderno, tecnologico e consumista.

E cos'altro fa il Leopardi della *Ginestra* se non opporsi con tutte le sue forze a questa drammatica tenaglia del pensiero umano, ricorrendo all'unica sostanza che quella tenaglia spiritualistica e tecnologica al tempo stesso non è mai riuscita a schiacciare del tutto, cioè la poesia? Una poesia che non ha rinunciato né alla storia né ai sensi né ad alcun aspetto o tormento del pensiero e del sentire dell'uomo e del suo divenire nel tempo, tutto soffrendo in una vita breve e con un corpo fragile. Vita e corpo agiti da una mente e da uno spirito il cui unico spazio possibile era quell'*Infinito* così precocemente cantato (17 anni di vita difficile dividono il celebre idillio dall'ultimo grande canto) e così faticosamente e lucidamente trasformato, per sé e per gli altri, dopo il drammatico transito nella valle del nulla, in un monte tutto cosperso di "lenta", flessibile, eppure resistente ginestra.

\* \* \*

Di Leopardi è stato fino ad oggi detto tutto e il contrario di tutto. Lo si è considerato filosofo e non poeta. Lo si è ritenuto conservatore, anzi reazionario (basti pensare al Croce) ma anche "progressivo", anzi proprio progressista, fin troppo progressista. Si sono esaltati gli *Idilli* e si è messo in ombra gran parte del resto. È apparso romantico eppure fuori del suo tempo. Si sono spesi nei suoi confronti i giudizi più diversi e contrastanti. Hanno tentato di accaparrarselo tutti, su ogni fronte, anche quello più strettamente politico. Gli equivoci a lungo coltivati, più o meno in buona fede, intorno all'uomo e alla sua opera, sia sulla base della sua vita privata che sulla presunta incoerenza del suo sistema di pensiero, non sono soltanto dovuti alle sue condizioni di cattiva salute ma anche e soprattutto alla spaventosa complessità e alla rigorosa libertà della ricerca interiore che Leopardi non smette mai di compiere, trasponendo poi i risultati faticosamente raggiunti in una cifra poetica spesso senza pari. Walter Binni, più di ogni altro, è riuscito a mettere a fuoco quel che è accaduto per molto, troppo tempo intorno a Leopardi e, vorrei sottolineare, in particolare intorno a un testo come *La Ginestra*:

L'esperienza di un lettore ha spesso dovuto constatare di fronte alla storia di un poeta che certi momenti e motivi diversi sono difficilmente riconducibili ad unità e che spesso l'esigenza di riconoscimento della personalità porta a sforzarli in un segno di dubbia autenticità. La tradizione grammaticale formalistica ci invita a insistere sulle variazioni di temi fondamentali, la eredità romantica ci spinge ad una storia della personalità poetica in senso drammatico. E la critica crociana di stretta osservanza ci chiarisce il bisogno di una formulazione e di una descrizione, di un accertamento del valore totalmente realizzato. (3)

Numerosi sono quindi i punti d'osservazione possibili e ognuno, se preso a sé, può portare a errori di prospettiva. Ma aggiunge subito Binni:

È lo studio di poetica nella sua migliore accezione storicistica che può dare alla doppia esigenza di unità e molteplicità dei motivi poetici entro i limiti di una personalità, la più completa risposta [...]. Non la romantica eredità della "storia di un'anima", ma storia di poetica che permette di utilizzare ogni dato, ogni indicazione biografica, retorica, sicuri di vederla scendere al punto essenziale in cui tutto si trasforma da esperienza vitale o letteraria in elemento di disegno artistico, di costruzione poetica. (3)

Questa ampia citazione da uno dei testi fondamentali per la corretta messa a fuoco dell'ultimo Leopardi non serve solo a far giustizia di molte analisi compiute in precedenza ma si presenta come la griglia indispensabile per chiunque voglia avvicinarsi proprio alla *Ginestra* in maniera serena e disponibile, per poterne cogliere tutto il profumo, senza lasciarsi fuorviare da operazioni limitanti e perciò scorrette con cui si vorrebbe porre il Leopardi della *Ginestra* tra i tardo-illuministi del secolo in cui nacque, a ridosso della rivoluzione francese, o tra i proto-socialisti del secolo in cui morì, dopo che si erano ben assestate, anche in Italia, le conseguenze dell'impero Napoleonico e del suo collasso.

Accanto alla griglia del Binni, di grande interesse appare una considerazione di Renato Barilli:

È del resto subito evidente la netta distanza tra la poesia e la poetica leopardiana e quelle degli autori del Settecento, nonostante la larga derivazione di materiali dagli uni all'altro. Ora, il tratto discriminante sta appunto nel fatto che Leopardi si rifiuta di divenire una sorta di specialista versato negli stati d'animo della rimembranza o dell'indeterminatezza e dell'illanguidirsi delle sensazioni. Per lui, obiettivo di fondo resta pur sempre quello di conseguire una totalità di discorso. È questo un connotato potentemente ottocentesco della "situazione leopardiana". Se nella prospettiva di un autore settecentesco tutto è semplice e monodimensionale, in quella leopardiana invece tutto è doppio e biplanare. (274)

Utilizzando gli strumenti forniti da Binni e Barilli, le possibilità di mettersi a inseguire solo un aspetto del modo in cui Leopardi ci si presenta si riducono drasticamente. Entrambi sembrano dirci infatti, in estrema sintesi, che Leopardi è innanzitutto poeta. E per di più portatore di una poetica complessa in cui nulla è riducibile a pochi termini essenziali: nel suo personale Vesuvio ribolle costantemente tutto, dal suo vissuto più intimo (come la cattiva salute, il suo aspetto fisico, i rapporti con le donne, con la famiglia e con il suo luogo di origine) a fatti più generali e obiettivi, come la sua cultura e in particolare la filosofia greca, ma anche quella di Locke; e sul fronte della poesia Dante, Petrarca, Tasso, ma anche Foscolo; il valore della memoria e dell'immaginazione, il disprezzo per il "secol di fango" in cui si trova a vivere.

È un magma in cui non è possibile scindere il fuoco dell'ispirazione dai materiali che in esso bruciano: né è giusto scegliere, dopo, soltanto quelli che si riescono a vedere o si vogliono vedere, come più di un critico negli anni ha tentato di fare. Ed ecco quindi che l'idea di "solidarietà" da cui parte questo tentativo di analisi della *Ginestra* comincia a prendere forma rispetto a Leopardi uomo e poeta e non alla taluna o talaltra interpretazione del pensiero leopardiano, elaborata a destra a sinistra o al centro, sulla base di criteri meramente strumentali e utilitaristici. Ed è anche questa un'idea dalla gestazione complessa. Scartata la possibilità di quei "comodi compromessi ch'egli rinfacciava alla filosofia dei suoi contemporanei" (6), secondo Sergio Solmi, Leopardi aveva sviluppato una dialettica intima dell'animo,

[...] per cui gli studi filosofici, e le traduzioni dall'antico, la riflessione filosofica e morale, furono volta a volta, momento e strumento di un orientamento esistenziale, di un definirsi nel mondo e di un prendervi posizione, per compiersi in quella che già implicitamente, e assai presto anche esplicitamente, avrebbe dovuto rilevarsi come la forma essenziale del suo destino, ossia la poesia. (7)

In questo ambito, e solo in questo, si può collocare il tentativo salvifico che il poeta propone per sé e per tutta la specie umana nell'ultimo suo grande canto. "La salvezza rimase per lui individuale, e pur universalmente partecipabile, come quella che si attua nelle forme della poesia" (23) ribadisce Solmi che poi subito aggiunge: "Tutto quanto egli avrebbe potuto fare, per gli uomini, sarebbe stato di assumere in quelle stesse forme il suo slancio di rassegnata e affettuosa compassione verso di essi" (23). È in tal modo che, secondo Solmi,

l'appello a una fratellanza di tutti gli uomini, abbracciati "con vero amor", affinché s'uniscano "in social catena" contro la nemica Natura, acquista un nuovo trepido e generoso senso [...]. All'illusione di un punto di arrivo, di una soluzione filosofica e ragionevole del mistero della vita [...] veniva così a sostituirsi quello che, sia pure per diversi cammini è il risultato sicuro di ogni concreta filosofia e poesia: un approfondimento della coscienza di esistere. (23-24)

Un approfondimento che nel momento stesso in cui riesce a compiersi comporta, per qualunque uomo, un legame ulteriore con tutti gli altri uomini che, coscienti o no, con lui hanno condiviso, condividono o condivideranno la fatica di vivere. Così la ginestra può spuntare e resistere nel deserto. Così l'uomo, anche se più infermo della ginestra, può stare al mondo nonostante una Natura matrigna.

\* \* \*

Per stabilire in che modo Leopardi fosse pervenuto a questa sorta di testamento spirituale, la critica ha compiuto molti percorsi, più o meno specifici,

tutti protesi comunque a cercare un itinerario possibile, un “continuum” di elaborazione intellettuale da un’opera all’altra, in prosa e in versi, da una data all’altra, da un evento all’altro nella vita del poeta. Gennaro Mercogliano in particolare afferma:

La filosofia che sostiene il canto della *Ginestra* è comunemente indicata in emblematici testi leopardiani, in prosa e in versi, riconosciuti per lo più nel ciclo di *Aspasia* e nei componimenti ironici e satirici dell’ultimo soggiorno napoletano, nell’imponente nucleo meditativo centrale dello *Zibaldone* e nella successiva rielaborazione di parte di esso nei *Pensieri*, come insistenza complementare su riflessioni assodate e ribadimento di esse, nelle *Operette morali*, particolarmente le ultime [...] e ne indica in particolare alcune ma poi subito aggiunge che non si tratta di referenti assoluti, tanto la riflessione filosofica del Leopardi ha carattere di sofferta speculazione diachronica e di emozione senza soluzione di continuità nel suo fluire contraddittorio e unitario, sicché ovunque paiono individuabili antecedenti di quella grande “sinfonia” [...]. (12-13)

Pure Mercogliano sente di aggiungere ai testi già indicati “almeno” (l’avverbio è suo) il *Discorso sopra lo stato presente degli Italiani*, l’*Inno ad Arimane*, il progettato e mai compilato *Manuale di filosofia pratica* e il preambolo leopardiano alla traduzione del *Manuale di Epitteto*. Un testo quest’ultimo che, anche a parere del Binni (115), è decisivo per comprendere lo sviluppo del pensiero leopardiano dalla morale stoica “dell’astensione e dell’accettazione” (anni 1825-26) a una morale eroica “della persuasione e della protesta” (a partire dal 1830).

Mercogliano fa anche riferimento all’“inganno estremo procurato al poeta nel 1830 dalla travolgente passione” (21) per Fanny Targioni-Tozzetti, moglie ventiseienne di un noto fiorentino (ispiratrice del *Pensiero dominante*) e alla delusione per il clima di restaurazione politica che Leopardi mal tollerava. Non entrerà a questo punto nel dettaglio del percorso proposto da Mercogliano, anche se appare di grandissima utilità in una ricerca attenta delle fasi che il pensiero leopardiano attraversa in quegli anni decisivi; ma riprenderò qui le conclusioni di Mercogliano sugli “anni napoletani – anni di un secondo risorgimento poetico, di ripensamento e di sintesi” durante i quali

[...] l’estremo mirabile frutto del suo pensiero si disporrà al miracolo di testimoniare coi versi il transito da un’affannosa e non appagata ricerca di felicità individuale a un’idea poeticamente assorbente di uomini soli, liberi e forti, solidali per il semplice fatto di potersi sentire di necessità uniti in “social catena”, legati allo steso destino d’individuale soccombenza. Così, la sua filosofia materialistica e sensistica [...] finiva per estendersi, nel travaglio del filosofo e del poeta, all’intero consorzio umano, proclamando la confederazione di tutti gli individui nobilmente pensanti per la comune sopravvivenza [...]. (21)

Quale che sia il percorso scelto per incerpicarsi sulle falde del monte sterminatore, per scoprirvi il fiore del deserto, ritorna più esplicito che mai, da punti diversi di osservazione, il concetto, il sentimento di "solidarietà". Inteso come grande e sofferta conquista personale estensibile sì agli altri uomini, ma non per questo connotabile come nucleo di un progetto esplicitamente e volutamente politico. Leopardi resta essenzialmente poeta, lo è in special modo nel momento in cui, collegandosi più strettamente che mai agli altri uomini, consegna anche tanta parte di sé, attraverso un estremo afflato di fraterna generosità, non solo ai contemporanei ma anche alle generazioni future. E un poeta, anche se non grande quanto Leopardi, resta comunque ben lontano e totalmente al sicuro da qualsiasi rischio di confusione con il pensiero di tipo politico. Un pericolo interpretativo al quale il testo leopardiano – e in particolare alcuni passaggi della *Ginestra* – è stato certamente esposto più volte, soprattutto a partire dal *Leopardi progressivo* di Cesare Luporini, ma soprattutto in saggi come *Lenta ginestra* di Antonio Negri ove, sin dall'introduzione, accanto ad osservazioni stimolanti, intriganti e stilisticamente suggestive – "In ogni momento la poesia leopardiana è come un viaggiare per mare, vicino a una costa rocciosa: le determinazioni, i "questo" si susseguono come scogli e fondali bassi" (13) – è facile cogliere un tono, una volontà di tratteggiare un Leopardi più "rivoluzionario" che poeta, un'atmosfera tutta di critica in "politichese" non immune da vere e proprie manipolazioni.

Forse non è un caso che proprio da quella stessa Padova che fu culla di Negri giunga anche la seguente considerazione:

Leopardi è l'unico grande pensatore-poeta che l'Italia abbia avuto da molti secoli a oggi ed è anche l'unico scrittore italiano dell'Ottocento dalle cui pagine emani quel profumo di deserto in cui riconosciamo uno dei segni meno equivocabili del moderno: ma, per un'ironia del destino che certo ha colpito molte altre figure d'eccezione, e tuttavia nel caso di Leopardi è forse ancora più paradossale e pungente, l'uomo che ha cantato e vissuto l'esperienza del deserto è divenuto non solo l'oggetto di una pleotrica e inarrestabile produzione accademica, ma anche, nello stesso tempo, un caso disponibile alle più gratificanti e improbabili annessioni ideologiche. (Rigoni 77)

Ma soprattutto non è forse un caso che tutto ciò accada proprio perché Leopardi è così ricco e così grande, così Titano e titanico anche nel suo titanismo, da attirare per temeraria curiosità anche chi Titano non è. Non saranno comunque costoro a recidere quel filo che la vera poesia "aggiunge alla tela brevissima della nostra vita" ed a cui Leopardi stesso fa riferimento (*Zibaldone* 4450, 1/2/1829) mutuando dichiaratamente la frase da Sterne che l'aveva in realtà attribuita alla funzione di un sorriso. Al più, in quel filo inatteso essi possono restare incautamente impigliati, finendo in una sottile trappola ideologica ben descritta da Giovanni Carsaniga:

We must therefore reject the various claims and annexations of Leopardi that have been made by socialist and marxist, not because they were wrong in singling out the many passages in his work with which they could be in agreement, but because the only conclusion that can legitimately be drawn from what he wrote is that his political commitment was wholly embodied in his activity and social function as a writer and a poet, not external to it; and his radicalism entirely devoted primarily to the reform of literature and intellectual life, and only indirectly to reforming society as a whole. (71)

Con queste poche, semplici parole è possibile far giustizia, se lo si vuole, non solo del tentativo di Antonio Negri ma anche di quello più modesto compiuto da Adriano Sofri di considerarlo un "verde", anzi il "padre degli ecologisti" (Carsaniga 65). Si può nello stesso modo rispondere anche a chi eventualmente coltivasse ancora preoccupazioni analoghe a quelle che furono di Monaldo Leopardi quando "si gelò per la paura", al solo e peraltro infondato pensiero che suo figlio potesse nutrire simpatie per i Carbonari (Carsaniga 65).

\* \* \*

Scriva Emanuele Severino, filosofo che ha dedicato particolare attenzione all'opera di Leopardi:

i versi 147-151 de *La Ginestra* prevedono un tempo in cui la conoscenza della verità ("il verace saper") riconduce dinanzi agli occhi di tutti gli uomini l'antico e dimenticato orrore per il gioco annientante (quindi "empio") del divenire. In questa età futura, tutti hanno l'ardimento di sollevare lo sguardo sulla verità e di vedere l'insuperabile nullità di tutte le cose e lo stato dell'uomo, infelice "per essenza imm modificabile...". Ma non si tratta semplicemente dell'avvento della pura ragione, perché il canto indica, oltre ad esso, anche il ritorno di questi "pensieri d'amore" tra gli uomini che nell'età dell'oro scaturiscono spontaneamente dall'orrore originario per "l'empia natura", ma che con l'avvento della visione della verità provengono dalla grandezza e dalla forza di tale visione. (274)

È questa dunque l'essenza del canto. Un canto che, diversamente dall'*Apocalisse* ma non per questo meno profetico, potremmo, reinterpretando Giovanni, definire "amaro per la bocca ma dolce per il cuore", forse capace di spingere gli uomini a preferire la luce. Ecco dove la tenaglia che i secoli hanno costruito con materiali platonici e aristotelici, con metafisica e scienza, con dogma e ragione, con antinomie stringenti e alienanti per l'essere, per dirla con Heidegger capaci di "obliare" l'essere, di scatto si riapre, perché verità e amore si sono completamente interposti. "L'amore per tutti gli uomini, che accompagna la «nobil natura», diventa una società dove dominano l'onestà, la rettitudine, la giustizia, la pietà, la probità (vv. 150-152-154) [...]" (Severino 274).

Nei due capitoli che Severino riserva interamente alla sua meticolosa lettura critica della *Ginestra* – e in molti altri passi della stessa opera – c'è ovviamente molto, molto di più. Così tanto di più e di affascinante da non poter essere incluso in queste pagine. E d'altronde, per meglio definire il messaggio di "solidarietà" che il canto consegna al lettore di ieri e di oggi, non è possibile prescindere del tutto da alcune ulteriori considerazioni che Severino colloca nella parte conclusiva della sua ricerca.

Partendo dai *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura* in cui Leopardi riconosce al vero poeta lirico la capacità di scoprire e manifestare "altissime verità", Severino, riprendendo letteralmente alcune parole del poeta, osserva:

L'"esaltamento" dell'"entusiasmo" e della "disperazione" (che è un entusiasmo rovesciato), l'infiammarsi "del più pazzo fuoco", il "disordine", lo "stato di vigor febbrile" e, principalmente, anzi quasi indispensabilmente corporale l'"ubriachezza" del "vero poeta lirico" sono appunto i tratti, il clima, le linfe della grandezza e della forza con cui il genio e la sua opera esprimono la verità – al centro della quale stanno "gli abissi più cupi della natura", gli abissi del nulla. Sono i tratti, il clima, le linfe della grande illusione della poesia, gli elementi che compongono il profumo della ginestra. (339)

Su questo strettissimo legame tra genio, ginestra, nulla e poesia, Severino costruisce un percorso particolarmente denso e rigoroso che lo porta ad affermare:

Proprio per la potenza con cui porta alla luce l'impotenza e la nullità di ogni cosa e la propria, l'opera del genio è la forma più potente della volontà di potenza, che sopravvive alla potenza della ragione e della tecnica, alla distruzione del loro paradiso e al loro disfacimento nella noia. L'ultima retroguardia dell'essere che attende la venuta del nulla. (341)

"Per sopravvivere all'orrore del nulla è necessaria l'illusione, soprattutto quella della poesia" (343) precisa poco dopo Severino portandoci al dunque: il genio, con la poesia, può tentare l'unica operazione salvifica possibile, può cioè creare l'illusione di esistere, l'illusione di non far parte del nulla.

Ed è questo che la ginestra vuol soprattutto significare: se c'è una speranza, consiste nell' accettare che al nulla non ci si può davvero sottrarre ma che solo facendo ricorso alla poesia l'uomo può sfuggire al peggio e continuare in qualche modo ad essere, unendosi ancora in "social catena". E non tanto e non solo per "quell'orror che primo contro l'empia natura" lo spinse ad unirsi agli altri quanto soprattutto contro il "secolo superbo e sciocco", contro le cosiddette "magnifiche sorti e progressive", contro il paradiso della tecnica (di cui con tanto anticipo Leopardi intravede sviluppi e angoscia), contro le "superbe fole", contro gli antichi inganni della metafisica.

Impegnato invece nel perseguimento di una "nobil natura" capace di mutuo soccorso ("porgendo valida e pronta ed aspettando aita") tra uomini "tutti fra se confederati". Fiorendo nel deserto di "questo globo ove l'uomo è nulla", su "questo oscuro granel di sabbia", la solidarietà può rendere l'uomo più saggio e meno infermo, cioè più simile alla "lenta ginestra", capace di piegare con dignità e senza "forsennato orgoglio" sotto il "fascio mortal" il "capo innocente".

Allegoria conclusiva di tutta la poetica leopardiana, punto d'arrivo di un percorso che certamente è stato soprattutto "una vita solitaria", *La Ginestra* ci propone l'utopia di un'ecumene laica cosciente dei propri limiti eppure tanto forte da non temere l'Apocalisse.

*University of Toronto*

## OPERE CITATE

- Barilli, Renato. *Poesia e retorica*. Milano: Mursia, 1984.  
 Binni, Walter. *La nuova poetica leopardiana*. Firenze: Sansoni, 1984.  
 Carsaniga, Giovanni. "Leopardi: White, Red or Green?". *Leopardi, Poet for Today*. Adelaide: The Flinders University of South Australia, Italian Discipline, 1989.  
 Ferraris, Angiola. *L'ultimo Leopardi*. Torino: Einaudi, 1987.  
 Loporini, Cesare. *Leopardi progressivo*. Roma: Ed. Riuniti, 1980.  
 Mercogliano, Gennaro. *Leopardi: Saggio sulla Ginestra*. Manduria: Piero Lacaita Editore, 1989.  
 Negri, Antonio. *Lenta Ginestra. Saggio sull'ontologia di Giacomo Leopardi*. Milano: Sugarco, 1987.  
 Reale, Giovanni, ed. *Fedone di Platone*. Brescia: La Scuola, 1982.  
 Rigoni, Mario Andrea, ed. *Saggi sul pensiero leopardiano*. Padova: CLEUP, 1983.  
 Severino Emanuele. *Il nulla e la poesia. Alla fine dell'età della tecnica: Leopardi*. Milano: Rizzoli, 1990.  
 Solmi, Sergio. *Studi e nuovi studi leopardiani*. Napoli: Ricciardi, 1975.  
 Steiner, George. *Heidegger*. Milano: Mondadori, 1990.

---

# British Reactions to Silone (with particular reference to *Fontamara*)

Eileen A. Millar

The late 1920's and early 1930's are not remembered with particular nostalgia in western Europe. In Britain, the general public was coping as best it could with the problems of the Depression while the government, guided by its Diplomatic Service, did its best to maintain the image of having everything under control at home and of having a monopoly of wisdom in world affairs. At Westminster, politicians were happy to give approval – albeit superficial approval – to those foreign regimes in which they could recognise a reassuring appearance of order and stability. Such an attitude merely disguised either an appalling level of ignorance or an inability to read the signs of the times – perhaps it was a bit of both. The Fascist regime in Italy was presented as respectable, even by Winston Churchill, and in August 1927 *The London Times* stated that “the Corporative State offers greater opportunities than the Liberal State.” It was so easy to simplify: Hitler and Mussolini were anti-Communist, therefore Fascism must pose less of a threat to the British ruling class than Marxist Socialism or even democratic Socialism. The convenient attitude of the Prime Minister, Neville Chamberlain, and the Foreign Minister, Samuel Hoare, as well as some members of the Royal Family, was to side with Hitler. George Orwell analysed this aspect of British life in caustic, condemnatory tones:

Tossed to and fro between their incomes and their principles, it was impossible that men like Chamberlain should do anything but make the worst of both worlds [...]. What is to be expected of them is not treachery or physical cowardice, but stupidity; unconscious sabotage, an infallible instinct for doing the wrong thing [...]. They are not wicked, or altogether wicked, they are merely unteachable.” (“England” 83)

It is always easy for succeeding generations to be wise when they have the knowledge of hindsight, but nevertheless, we have to remember that the British people had no first-hand experience of Fascism: it was seen as a European phenomenon. Consequently, it was hardly surprising that in the 1930's no English writer produced a lasting work containing an incisive comment on the contemporary political scene in Europe. In his essay on Koestler, Orwell wrote:

Some of the outstanding figures in this school of [political] writers are Silone, Malraux, Salvemini, Borkenau, Victor Serge and Koestler himself. Some of these are imaginative writers, some not; but they are all alike in that they are trying to write contemporary history, but unofficial history, the kind that is ignored in the text-books and lied about in the newspapers. Also they are all alike in being continental Europeans (271).

Since no British writer had personal experience of life in a totalitarian regime, they did not produce what Orwell called "concentration-camp literature": "the special world created by secret police forces, censorship of opinion, torture, and frame-up trials is, of course, known-about and to some extent disapproved of, but it has made very little emotional impact" (272). This background helps to explain why no English writer could have written Silone's *Fontamara* any more than he could have written Koestler's *Darkness at Noon*. By the same token, a slave-trader could not have written Harriet Beecher-Stowe's *Uncle Tom's Cabin*.

But British intellectuals did play a vital role in the dissemination of information about the contemporary scene in Europe and in Italy, in particular. They did so in Universities, in the press, in literary journals and through left-wing political organisations. They were indeed a formidable group even if, as foreigners, their discontent with the existing order inevitably belonged to the world of ideas rather than experience. Many of these enlightened individuals are still household names, from G.M. Trevelyan and Stephen Spender to Cecil Sprigge, Rome Correspondent of the *Guardian* from 1923 until he was expelled by Mussolini; also his wife Sylvia, Assistant Diplomatic Correspondent of Reuters; Melvin Lasky, editor of *Encounter* (similar to Silone's *Tempo Presente*); John Lehmann, founder of *New Writing*; Michael Foot; Richard Crossman; Malcolm Muggeridge; Victor Gollancz, founder of the Left Book Club (1936) – to name but a few.

Looking back, we can be proud of the fact that a few months after Mussolini's entry into the war on the side of Hitler in June 1940, the core group of these British intellectuals formed the Friends Of Free Italy (1941), later the British Italian Society. Writing in 1981 about the origins of this Society, Ivor Bulmer-Thomas said: "We met from time to time to consider *what could be done*" – that last phrase echoing, consciously or unconsciously, the question Silone asked so many times in *Fontamara*: "Che fare?", and it was asked in the same spirit of collaboration to promote social justice.<sup>1</sup>

In 1934 when *Fontamara* first appeared in Eric Mosbacher's masterly English translation, it captured the attention of the intelligentsia mentioned above and it also caught the mood of growing unease and disillusionment prevalent in Britain at that time.<sup>2</sup> Silone's political criticism in *Fontamara* and in his subsequent books was an eye-opener to British readers and, con-

veniently, the scene was set in a small town in southern Italy, sufficiently remote to pose no obvious threat to the British authorities. Graham Greene was one of the first to write about the significance of Silone's first disarmingly simple novel. In his review in the *Spectator* Greene said:

In *Fontamara* we are not concerned with eternal issues, we are down in the mud and blood, the injustice and ignominy of the present. The story of an obscure Italian village, 'about 100 ragged, shapeless, one-floor hovels', is the most moving account of fascist barbarity I have yet read; it is told simply, in the first person, as if by one of the peasants: how the villagers of Fontamara were driven by suffering at the hands of swindling landowners and corrupt administrators to a useless tragic revolt against the State. In the novel only an old man, his wife and son escaped abroad to tell the story to Signor Silone of how the Blackshirts came to Fontamara:

In parte, come poi si riseppe con più precisione, erano tra essi anche sensali, di quelli che si vedono sui mercati, e anche lavapiatti delle taverne, e anche barbieri, cocchieri di case private, suonatori ambulanti. Gente fiacca e, di giorno, vile. Gente servizievole verso i proprietari, ma a patto di avere l'immunità nelle cattiverie contro i poveri. Gente senza scrupoli. Gente che una volta veniva da noi a portarci gli ordini di don Circostanza per le elezioni e ora veniva con i fucili per farci la guerra. Gente senza famiglia, senza onore, senza fede, gente infida, poveri ma nemici dei poveri. (138)

Graham Greene concluded his review by saying: "This book should be read to its merciless end by all who believe that there are different brands of Fascism and that the Italian trade mark is any better than the swastika."

The British Government capitalised on *Fontamara* as a propaganda tool when they commissioned a war edition of 20,000 copies in Italian for distribution to Italian prisoners of war held by British authorities. Silone's second book, *Vino e pane*, was distributed in the same way. These were pirated editions of Silone's uncorrected draft version, published in London by Jonathan Cape (1942) without either Silone's knowledge or permission. It was unfortunate that copies of this unauthorised edition were the first to be seen by the Italian literary world, some of whom were only too happy to use them to discredit Silone's reputation in Italy after the war. (This was particularly true of Communist intellectuals for whom Silone was a renegade.)

Silone's unambiguous, detailed descriptions in *Fontamara* of the real face of a *squadrista* (fascist thug) are prime examples of Orwell's "unofficial history" which would never have appeared in either a text-book or a newspaper:

Questi uomini in camicia nera, d'altronde, noi li conoscevamo. Per farsi coraggio essi avevano bisogno di venire di notte. La maggior parte puzzavano di vino, eppure a guardarli da vicino, negli occhi, non osavano sostenere lo sguardo. Anche loro erano

povera gente. Ma una categoria speciale di povera gente, senza terra, senza mestieri, o con molti mestieri, che è lo stesso, ribelli al lavoro pesante; troppo deboli e vili per ribellarsi ai ricchi e alle autorità, essi preferivano di servirli per ottenere il permesso di rubare e opprimere gli altri poveri, i cafoni, i fittavoli, i piccoli proprietari. Incontrandoli per strada e di giorno, essi erano umili e ossequiosi, di notte e in gruppo cattivi, malvagi, traditori. Sempre essi erano stati al servizio di chi comanda e sempre lo saranno. Ma il loro raggruppamento in un esercito speciale, con una divisa speciale, e un armamento speciale, era una novità di pochi anni. Sono essi i cosiddetti fascisti. (139)

Within such an unambiguously damning description, Silone inserted an even more telling remark: "Sempre essi erano stati al servizio di chi comanda e sempre lo saranno." This sentence makes it clear that *Fontamara* was not just an anti-Fascist book, although without Fascism it would not have had such initial appeal. In Britain little was known about the author and, for his part, Silone had only reached the stage of being able to produce his first reflections on the disillusionment and deep suffering of his recent past. Of course he was anti-Fascist, but he was also an international revolutionary at odds with the power structure of the modern bureaucratic state as he had experienced it; and it was as such that he criticised the "fascist aspect" of *all* institutions whether the label read Catholic, parliamentary, reformist, Soviet, or unashamedly authoritarian, as in Italy where the aim was to drug the population into a state of inert dependence. In England George Orwell realised the need to analyse the meaning of Fascism in Silone's wider context. He soon found that in the years between 1933 and 1943 every identifiable group had been called 'Fascist' at one time or another: Conservatives, Socialists, Communists, Trotskyists, Catholics, war resisters, supporters of war, and nationalists, with the result that Fascism had become an entirely meaningless term to be equated with cruel, unscrupulous, arrogant, anti-liberal, and anti-working class, or simply 'bully'. It was precisely this level of awareness that Silone wished to communicate.

In fact, by attempting to make sense of his own position and at the same time help others to understand what was happening in contemporary Europe, Silone was challenging politicians and intellectuals to re-examine their fundamental attitude to social and political problems. He wanted to make people ask critical questions about the underlying values and direction of their society and he wanted to show its human face. This is why in *Fontamara* he gave the centre of the stage to the peasants, "i cafoni," – a word which he used with great respect to mean the poor in Italy who had to believe, obey and fight for their Duce; in a wider context, this "carne abituata a soffrire" represented slighted human dignity, the underdog, the mass of the population which never changes the world over:

I contadini poveri, gli uomini che fanno fruttificare la terra e soffrono la fame, i fellahin i coolies i peones i mugic i cafoni, si somigliano in tutti i paesi del mondo; sono, sulla faccia della terra, nazione a sè, razza a sè, chiesa a sè; eppure non si sono ancora visti due poveri in tutto identici. (9)

Foreign readers identified more readily with this description than Italians whose instinctive reaction was to feel insulted at being called "cafoni." (Salvemini's comment that the peasants in *Fontamara* were at times "too stupid or insufficiently human" was one such defensive reaction although he later qualified it. [Origo 213-16]) But Silone knew perfectly well that his "contadini poveri" did not just come from southern Italy: they were the same the world over; he had spoken to their condition. Many English writers, among them, Iris Origo, have drawn attention to Silone's ironic picture of the social hierarchy in the area around Fontamara, the greater part of which was owned by Prince Torlonia:

"In capo a tutti c'è Dio, padrone del cielo. Questo ognuno lo sa.

Poi viene il principe Torlonia, padrone della terra.

Poi vengono le guardie del principe.

Poi vengono i cani delle guardie del principe.

Poi, nulla.

Poi, ancora nulla.

Poi, ancora nulla.

Poi vengono i cafoni.

E si può dire ch'è finito."

"Ma le autorità dove le metti?" chiese ancora più irritato il forestiero.

"Le autorità" intervenne a spiegare Ponzio Pilato "si dividono tra il terzo e il quarto posto. Secondo la paga. Il quarto posto (quello dei cani) è immenso. Questo ognuno lo sa." (35)

Such a powerful political statement was not missed by Silone's many foreign readers in the 1930's and 40's. Here was the truly independent mind of someone who, as a young man, could easily have been identified with Berardo, the central character in *Fontamara*, in his frustration and helplessness in the face of the brick wall of the all-powerful Church and State authorities. Silone's decision to join the Italian Communist Party in 1921 and to leave it in 1931 were decisions "costing not less than everything" (Eliot 59) because he was following an ideal in which he believed. It required that he abandon that way of life which always advocated self-interest: " 'Pensa ai fatti tuoi', raccomandava ogni donna di Fontamara al suo uomo. [...] 'Lascia che si compromettano gli altri' " (74). In the decade from 1921 Silone gradually began to see what Michael Foot called "the face of a kind of Communism which might be as pitiless in practice as Fascism itself. A witness, like Silone within the ranks

of the Communist Party, was so horrified by what he saw that he knew he would have to speak out or lose his integrity" (Foot). But it was only after he had freed himself from the limitations of strict adherence to an ideology, that Silone was gradually able to read the signs of the times and then communicate his findings in a way that could be understood immediately by educated and uneducated alike.

He very cleverly allowed for two levels of response to *Fontamara*: the immediate, topical, anti-Fascist one which inevitably led the reader to a more profound awareness, namely that Fontamara's experience was representative of contemporary Europe. When Silone asked the question "Che fare?" he was really asking for a critical re-examination of fundamental social and political issues; he was trying to make his readers see that Marxist-Socialism and Fascism as well as the ever-prevailing democratic structures had failed to achieve human rights and social justice.

The reader of *Fontamara* would never have guessed that in 1930, at the time of writing, Silone was at his lowest point: he was seriously ill and penniless; he had no immediate family (his only remaining brother, Romolo, imprisoned in the Penitentiary in Procida for a crime that he did not commit, died on 27th October 1932 as a result of Fascist brutality); he was living in exile in Switzerland, having been banned from Italy, France and Spain; he admitted that he was on the brink of suicide, although later he recognised that there was a positive side to his suffering: "Attraversai in quell'epoca una crisi atroce, ma salvatrice. [...] In Svizzera io sono diventato uno scrittore; ma quello che più vale, sono diventato un uomo" (*Memoriale* 10). He needed a decade to reflect, reconstruct his life and develop his highly specialised ear. Silone used this personal experience when he described Pietro Spina's moment of self-awareness during his period in hiding in the stable:

di là sono uscito, se non completamente trasformato, certo spoglio nudo. Mi sembra che, fino a quel giorno, io non sia stato me stesso, ma abbia rappresentato una parte, come un attore a teatro, acconciandomi perfino una maschera adeguata e declamando le formule prescritte. (*Il seme* 257)

It was thanks to this period in Switzerland and the individuals whom he met there that unlike many of his ex-compagni, this ex-communist did not disintegrate; instead, to quote Michael Foot, "he set about purifying his Socialist faith." The first hint of this change, of this new awareness, is seen in Berardo's reflections the night before he died:

"E se io muoio? Sarò il primo cafone che non muore per sé, ma per gli altri."

Questa era la sua grande scoperta. Questa parola gli fece sbarrare gli occhi, come se una luce abbagliante fosse entrata nella cella.

Mai dimenticherò il suo sguardo, la sua voce in quelle ultime parole.

"Sarà" egli disse "qualche cosa di nuovo. Un esempio nuovo. Il principio di qualche cosa del tutto nuova."

[...] Questa persuasione gli diede una grande pace. (*Fontamara* 222-23)

Berardo had suddenly realised that his personal sacrifice, his death in prison, would pave the way towards changing the structure of society in Fontamara. This flash of awareness brought him serenity. Similarly, it was his inner conviction which gave Silone the strength to carry on through those dark days. It also helped him to reformulate his profound faith in socialism; but it was a socialism freed from ideologies, which depended for its success on values, personal commitment and acceptance of responsibility. His *aggiornamento* of an age-old principle gradually became crystal clear with time and the appearance of his other literary and political writings, notably *La scuola dei dittatori* (1938), *Il seme sotto la neve* (1941) and *Una manciata di more* (1952). The first of these, *La scuola dei dittatori*, published in English in 1939, proved beyond doubt that Silone was a sophisticated, fearless, political commentator who, with biting sarcasm, was prepared to criticise democracies and dictatorships alike. Michael Foot called *La scuola dei dittatori* "the *Principe* of the 20th Century." It influenced him so much that he wrote a very clever 82-page satire based on Silone's work which he entitled *The Trial of Mussolini*. (Using the pseudonym Cassius, this volume was published by Victor Gollancz in 1943 and subsequently translated into Italian and published in Italy.)

In his introduction to *The God that failed* Richard Crossman presented Silone's autobiographical essay which describes his entry into the Communist Party in 1921 and exit from it in 1931, as the work of a man whose analysis marked him as a possible prophet of this era: "if history proves him right, all is well and his 'sacrifice', his stance will be praised by all and sundry." In 1971, I remember asking Silone the naive question: "Are you not sad and disillusioned because the contemporary world does not want to listen to you?" His disarming reply was: "Oh no. I know they will listen to me, and before the end of this century. It will be after my death, but that is irrelevant. What matters is that people will pay attention. That is what makes my life worthwhile." The fall of the Berlin Wall in 1989 and the subsequent collapse of Communism have shown that Crossman was correct in recognising the characteristics of the prophet in Silone. It also shows that Silone's own judgement was amazingly accurate. To show the way and inspire others to follow is the hallmark of the prophet. In the British context, Michael Foot has no doubt that Silone first found the path which writers like George Orwell and Arthur Koestler were later to follow and both Orwell and Koestler are but two British-based writers who were ready to acknowledge the prophetic nature of Silone's contribution to 20th century thought.

Critics rightly trace the thread of Silone's ideas back to *Fontamara* and when his work is viewed as a whole and when *Fontamara* is considered

within that perspective, its prophetic nature can be recognised in a way that would have been impossible in 1934. The reader is able to see that "Silone's life and work have illuminated our epoch, helped us to understand better its grim aspects, and left a legacy for a younger generation to continue the struggle for cultural freedom" (Labedz). This struggle is still with us. Silone achieved not only international literary fame but also a fraternity of readers who felt they could identify with him personally. This is something intangible and unquantifiable but it is lasting and most precious to a writer. Kenneth Allsop described how he was reminded of Orwell during a meeting with Silone in Rome: "the battered, lined melancholy, the haggard reflective sombreness that is occasionally dispelled by a sudden radiant smile" and he ended his reflection with the telling comment: "it is a brother's face" (49). On a recent journey from Glasgow to London I found myself sitting beside a nervous, elderly man, a Scottish "*cafone*", who had never flown before. Out of politeness I had to listen to his life history and when that subject was exhausted, he turned his attention to what I was reading – a book on Dante. He commented dryly: "I do not know anything about Dante; the only Italian author I have ever read was Silone. He wrote a wonderful book called *Fontamara*. Have you ever heard of it?"

University of Glasgow

## NOTES

- 1 The phrase was the title of a novel written in prison by Cernysevskij (1863), one of the first Russian revolutionary leaders. The phrase was also used in 1902 by Lenin as the title of one of his first revolutionary tracts and in 1886 by Tolstoy, with a slight variation. Its origin can be traced, significantly, to St. Luke's gospel.
- 2 The first Italian edition of *Fontamara*, authorised by Silone, was published in 1947 (ed. Faro), a revised edition in 1949 (ed. Mondadori), and the final revised edition (ed. Mondadori) in 1953.

## WORKS CITED

- Allsop, Kenneth. "Conversation with Silone." *Encounter*. London, March 1962: 49.
- Crossman, Richard H.S. "Introduction." Arthur Koestler. *The God that failed*. New York: Harper, 1950.
- Eliot, Thomas Stearns. *Four Quartets*. London: Faber, 1959.
- Foot, Michael in BBC Radio 4, *Options* 9 March 1986.
- Greene, Graham. "Ignazio Silone. *Fontamara*." *Spectator* 2 November 1934: 691-92.
- Labedz, Leopold. "Ignazio Silone. 1900-1978." *Survey*, London 23. 3 (104), 1978: 218.
- Origo, Iris. *A Need to Testify*. London: John Murray, 1984.
- Orwell, George. "Arthur Koestler." *CEJL* 3 (1968): 235-72.
- . "England your England." *Inside the Whale and Other Essays*. London: Penguin, 1957: 83.
- Silone, Ignazio. *Fontamara*. Milan: Mondadori, 1949.
- . *Memoriale dal carcere svizzero*. Roma: Mercuri, 1979.
- . *Il seme sotto la neve*. Milan: Mondadori, 1950.

---

# *Città senza donne* and the Italian Literature of Migration<sup>1</sup>

Monica Stellan

Several scholars have dealt with the figure of Mario Duliani from an historical and political point of view (e.g., Bruti Liberati 152-53, 191-92; Harney 260, 264, 305; Perin; Salvatore). Here, however, I will consider Duliani's work, *Città senza donne*, mainly as a literary piece, usually referred to as one of the first texts of Italian-Canadian literature and, in a wider sense, of the Italian literature of migration to North America, apart from Father Francesco Bressani's *Breve Relazione*.

The Italian diaspora led to the production of many Italian literatures of migration across the globe, which share several general aspects as well as reflect the uniqueness of the cultural experience of the Italian immigrant in different countries and periods. Such experience has found its most original expression in the production of literary works in many languages, but our analysis here will be focused on Duliani's Italian version of *La Ville sans femmes*, that is *Città senza donne*, published in Montréal in 1946, a year after its French version. *Città senza donne* is usually mentioned as part of the literature of migration written in the Italian language, that *letteratura dell'emigrazione* produced all over the world, which was at the centre of a conference held in Lausanne, Switzerland, in 1990; and which resulted in a 600-page volume, edited by Jean-Jacques Marchand and published by the Fondazione Agnelli. Very briefly, the Italian literature of migration could be considered as the writing of people who came into contact, in another country, with a different way of being and had to relate to it by reconsidering their own.

The character of the Italian migration to North America has kept changing over the years, as well as the figure of the immigrant. If in many instances the image of a poor peasant coming to America in a last chance for survival has become almost stereotypical, the more recent reality is what Ugo Rubeo calls *emigrazione di lusso*, where the shift is from the literary experience of the *emigrante-scrittore* – that is, a person with little formal education whom the trauma of the migratory experience made become a writer and who wrote very often only one book with very strong autobiographical connotations – to the opposite one of the *scrittore-emigrante*, the intellectual or academic who came to America not with the intent of performing any manual work, but who

carried with him a contemporary cultural baggage. The Italian literature of migration to North America inevitably evolves through works with various themes (male/female, lower/upper class, rural/urban, non-educated/educated, poetic/historical, etc.), witnessing the different perceptions of the migratory experience by individuals of diverse social and cultural background, class and historical periods. Among the *scrittori-emigranti* we can remember Amy A. Bernardy and Beppe Severgnini, and among the *emigranti-scrittori* Ottorino Bressan and Aldo Gioseffini.

If the geographic, chronological and linguistic contours of the Italian literature of migration to North America can be easily set – we will consider it here as the literary production in Italian of people who took part in the migratory stream starting around 1880 – more complex is the detection of its many intrinsic characteristics. The process of *contextualization*, that is the placement of literature within historical, sociological or psychological contexts, has in general become one of the most influential approaches to literature. As Berheimer critically observed, contextualization means that many factors such as culture, class and gender are taken into account to fully appreciate the significance of a literary text. However, a literary work cannot be evaluated simply as a direct effect of such factors. As Hillis Miller sustains, the specific literariness of a text cannot be understood “by historical, sociological or psychological methods of interpretation” (102), it has to be analysed rhetorically, and in performing a rhetorical analysis one has to study both the intrinsic and extrinsic relations of literature – conceiving the extrinsic ones as intrinsic themselves. The outer world is not simply *reflected* in literature, but it manifests itself in the intrinsic relations of a literary work. According to this form of contextualization of literary study, the fundamental questions *Who wrote this literature? When? Why? How?* are therefore asked viewing the literature of migration from its inner and intrinsic relationships, in order to achieve a deeper understanding of the nature of its literary import and its many implications.

Mario Duliani can easily be considered a *scrittore-emigrante* who unexpectedly had to face war-time internment, adversities and deprivations that usually were not experienced by an intellectual coming from overseas, thus forcing him to acquire a more direct knowledge of the reality of the immigrant condition. Duliani published his story in 1946, at the end of the Second World War, basing his account on notes that he had taken over the years of internment and that he later re-organized more in a thematic rather than a chronological order. He had been released from confinement in October 1943, after 40 months spent at both interment camps in Petawawa and Fredericton, and in the years immediately after he seems to have also dedicated himself to re-ordering the camp notes on which both the French and Italian versions of *Città senza donne* would be based. Whatever his political affiliation and convictions were, it is quite clear that the internment had psychological conse-

quences on him, which were reflected in his account, just as the confinement affected the behaviour of other ex-internees who, in the same years, anglicized their names or emotionally dissociated themselves from their previous experience. In his words, Duliani decided to let a larger audience become acquainted with the consequences the internment had on many 'enemy aliens' and their families. The original French version was mainly meant for a French-Canadian audience and, including an expression of Canadian patriotism, it was aimed at rehabilitating his image in front of the francophone community to which he belonged, as well as the Canadian authorities. The Italian version was instead addressed to the smaller group of Italian-Canadians, as both the subtitle *Il libro degli italiani d'America* and the added chapter, *Gli italiani d'America*, leads one to conclude. Evidently, Duliani considered the experience of the Italians in Canada of little interest to the larger English-speaking population, which was still hostile to them. Perhaps, too, the different layout of the two books reflected a desire to put his Italian identity in the background. Certainly there are many references and quotations inserted in his narrative which are taken from French literature and culture, and very few from his Italian cultural background, which somewhat distances his account from his Italian audience.

From the beginning of *Città senza donne* we can sense how, even if he was an internee among other internees, he was not an immigrant among other immigrants, even though his attitude towards them was based on respect and understanding of their condition. The gap, reflected in the constantly present awareness of the different social status of each internee, is mediated by the fact that Duliani is a *scrittore-emigrante*, who not only writes about other immigrants, but also shares their same painful condition and trauma. He is a *scrittore-emigrante* voicing the internment experience of other immigrants in his own personal way, while not an *emigrante-scrittore*, he is at least an *internato-scrittore*. While writing mainly to his own benefit, he also intrinsically expresses an imagery that belongs principally to the migratory experience of the internees, that is, to the internees as immigrants. The fact that he so often makes reference to members of the Italian community who had achieved a higher social status – like doctors, entrepreneurs, and restaurateurs – was perhaps an attempt on his part to present to the larger audience an image of the Italian immigrant contrasting with the stereotype of the poor peasant.

If we adopt a different approach from the historian's in analysing Duliani's work, endeavouring to contextualize it in the ways mentioned, we would go beyond the evaluation of the factual information we can gather from his account – which can be confirmed through other sources – and concentrate on those aspects, evaluations and anecdotes that render the work a unique one for the comprehension of the episode of internment in the wider context of the Italian migration experience. In fact, his work being neither a documentary

report nor a novel, but as he defines it "un documentario romanzato" (13) which contains the characteristics of both genres, one can find the book having its own particular relevance in what it reveals of the experience of one internee among others. While lacking the detachment and objectivity of an historical account, it still holds the attraction of being the only first-hand account available of this sad episode, even if in its literary achievement it falls short of other *diari di guerra e di prigionia* existing in the literature of Italy as, for example, *Le mie prigionie* di Silvio Pellico (1832) to which Duliani himself makes reference at the end of his book. We should not diminish a book such as Duliani's by measuring it against empirical notions of historical truth. Duliani's endeavour should be interpreted by considering it in relation to the aspects of the internment he decided to describe, and the way he described them, in order to appreciate his contribution toward a better understanding of the Italian immigrant experience during this traumatic time. The simplicity and straightforwardness of his style reminds us not to indulge in over-elaborate readings: the book was meant to be read by the average audience of the time, by those immigrants who needed to find some sort of explanation for the sad events that marked the life of the Italian community in Canada during the Second World War. This does not mean that we always agree with him or accept the way he portrays life in an internment camp. For us post-War readers, aware of how tragic life had been in other concentration camps in Europe, at times it is hard to consider the Canadian experience in the rather benign light he wants us to.

Through history, as well as in Duliani's work, the internment can be perceived as a disquieting halt and moment of impasse in the on-going migratory process, an instant in time which, in its stillness, contrasts sharply with the image of movement the story of migration typically conveys. A sense of sadness and humiliation, but also mutual understanding and empathy, relates Duliani to his fellow internees and creates a very special bonding among them. However, in his first-person account, his social and cultural background, as well as his personality, are constantly present, giving his portrayal of life in the camps of Petawawa and Fredericton a particular imprint. He is a participant witnessing one of the most devastating experiences for the Italian community in Canada; however, his account is a very personal one, continuously shedding its own style, sensitivity, viewpoint and linguistic register. The objective role of witness is many times too closely affected by his urge to express or "justify" his own personal experience. Being both a journalist and a playwright, Duliani alternates detailed descriptions of the life in the camp with monologues and dialogues, the latter considered among the parts where he achieves his best results from a literary point of view (Salvatore 522). The hybrid nature of Duliani's work was for him a way to recount his experience documenting and representing at the same time, that is, documenting what *he* wanted and representing what *he* wanted. What meaning can be attributed to

his choices and omissions is a matter to be discussed by historians. For example, why did he give such detailed descriptions of how life was organised in almost every barrack in the camp, instead of informing the reader of the procedure authorities followed to evaluate the internee's potential threat to Canada's security? Also, were all the Canadian officers so kind and humane, such perfect gentlemen to the internees? Various meanings can be found in the images Duliani adopts in the portrayal of the life of Italian internees in the camp.

In the context of the Italian immigrant experience per se in Canada, the unsettling episode of the internment as portrayed by Duliani can be considered as a powerful existential metaphor of the conditions Italian immigrants had to face with respect to their sense of isolation and enclosure within the limits of their own communities, as well as vis-a-vis the surrounding Canadian society. The line along which the history of Italian immigration to Canada evolves is suddenly interrupted by a circle, by the enclosure in which the Italian internees found themselves; significantly, the same shape, a red circle adorns the back of their blue prison garbs. After this interruption the line of the immigrant's life would resume again, but in that moment of internment the circle is now part of the immigrant's psyche, enclosing his view of the environment around him; the circle of fear of an unknown surrounding, the circle of linguistic and social isolation. As the late Susan Iannucci maintained comparing Duliani's work to Susanna Moodie's *Roughing It in the Bush* (1852) – a pioneer account of the author's difficult adaptation from England to Canada – Duliani finds himself like Moodie in the middle of the wilderness, in a prison. Moodie wrote metaphorically about the "prison-house" entombed in the forest, and early Italian-Canadian literature finds its similarities in early Canadian literature, both narrating about the experience of early immigrants and, in Duliani's case, about the sense of enclosure the Italian immigrant experienced in the numerous *Little Italies* he settled in. The first Italian immigrants had already endured the life of their crowded communities and of the boarding-houses, where men were forced to live in abysmal conditions without the comfort of their wives and families. What Duliani portrays in his account recalls those days, and one really questions if the life in those first immigrants' dwellings was much dissimilar from the one described. Perhaps the most charming moments in the description of internment are those that let the camaraderie of the immigrants come alive through the barred windows and the wired fence of imprisonment, with the sharing of common anxieties, the sense of solidarity, and the shared desire to be re-united one day with their families. This all-male reality inevitably presents to us images similar to the reality of the early Italian sojourners in Canada.

In this sense, several observations could be made about the title of Duliani's personal account, *Città senza donne*, which reflects a disappointing tendency on the part of the author to reduce the problems the imprisonment

had caused to the impact it had on the internees' family life. The two terms *città e donne* contrast with each other: if the latter gives a sense of warmth and fulfilled life missing in the camp, how could we really have a *city* without women? If we can surmise that in Duliani's view the term *città* was used to indicate how civilized life in the internment camp was, that same word has on today's reader a rather different effect, expressing the irony of a form of social organization based less on civility and more on conflict and constriction. What is important to notice is that the absence of women, peculiar to the life of this camp community, had already been endured by early immigrants, who re-live the sense of exposure and danger felt outside the protective family circle, finding themselves in an enclosure that contains but also isolates them, separating them from the rest of society. In the internees' case, this creates an inner turmoil and restlessness which contrasts with the static, routine life in the camp. *Senza donne* literally means without the presence of a woman to comfort them, but also without their children, their ordinary everyday life and serenity: all things that had already been endured by many of the Italian workers in Canada.

It is interesting to observe how in the introduction to the book, "Per intenderci e per comprenderci" (11-17), after explaining the nature of his "racconto [...] vissuto" (14) and expressing his reaction to the psychological distress the separation from their families had on these men – as well as giving a positive evaluation of the way they had been treated and a clear justification of the internment – Duliani uses the metaphor of the traveller who has to pass customs, to represent the situation he found himself in. The traveller who is trying to just go along his straight path is stopped in the customs office to disclose what he has in his mind, interrupting the line of an on-going movement. There are also several direct references to the immigrant experience, showing how that experience permeates not only the actual life in the camp, but more interestingly and intrinsically, the imagery that is present in the portrayal of it, and those images can be either painful or entertaining. If in the foreword to the Italian edition Duliani declares his intention to complete a book on the "problem" as he defines it, of the "Italiani d'America" (24), later he refers to the camp dormitory as the hold of a gigantic immigrant ship, where loud discussions and card games are mingled with moments of angst and sorrow (44). Italian prisoners are able to mold the harsh aspect of the camp by tending vegetable gardens and creating "quattro o cinque terreni di boccie" (47), as they had done in their Little Italies. So similar is the internee's ordeal to that of the immigrant's that there are many moments that seem to be a reminder of the immigrant condition and of how each internee had experienced similar deprivations before: the initial disorientation after arriving at the camp; the adapting to a novel unsettling reality, where anguish is contained by the distracting new world condition; the uncertainty of their

future and need to *arrangiarsi*; the suffering of their women, left alone to wait for them, and worries about their wives' and daughters' moral integrity; the clearing of the forest previously begun by Italian labour along the railroad lines and the profits the Canadian National Railway made on the internment; the charity to people who got ill, but also selfishness of others; the function of the camp hospital similar to that of the pharmacy in the home village, where people met to have a chat and get information; the comforting role of music and popular songs such as "non ti scordar di me" (198); the creation of their own newspaper; the sad psychological effects of depression and the inability of some to adapt to the new environment; the importance of food on the Italian character and the obsession of not having enough to eat; the hope that living in a new world, old class distinctions would be overcome, as in the camp where everyone was wearing the same blue prison garb with the red circle on the back.

Duliani's book is so controversial that it is difficult to express an opinion without taking into consideration its many flaws and overtly partisan view. But there still is something in it that makes it worth reading, apart from the factual description of the internment. Under that plain and easy-to-read surface lies the inner turmoil of this varied humanity, the profoundly intimate conflict of men that only rarely we are able to observe so closely. Through the barred windows of Duliani's description and the imagery of migration it evokes, we can try to understand how these men really were and peek into their lives as immigrants, seeing how hard it was to be an Italian in the New World in those times.

University of Toronto

## NOTE

- 1 Paper presented at the Twenty-Seventh Annual Convention of the Northeast Modern Language Association, Montréal: McGill University, April 19-20, 1996.

## WORKS CITED

- Bernardy, Amy A. *America vissuta*. Torino: Fratelli Bocca, 1991.
- . *Italia randagia attraverso gli Stati Uniti*. Torino: Fratelli Bocca, 1913.
- Bernheimer, Charles. "Introduction: The Anxieties of Comparison." *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*. ed. Charles Bernheimer. Baltimore and London: The John Hopkins UP, 1995. 1-17.
- Bressan, Ottorino. *Non dateci lenticchie: Esperienze, commenti, prospettive di vita italo-canadese*. Toronto: Gagliano, 1962.
- Bressani, Francesco Giuseppe. "Breve Relatione d'alcune missioni de' PP. della Compagnia di Gesù nella Nuova Francia." *The Jesuit Relations and Allied Documents. Travels and Explorations of the Jesuit Missionaries in New France (1610-1791)*. Ed. Reuben Gold Thwaites. Vols. 38-40. Cleveland: The Burrows Brothers Company, 1899.

- Bruti Liberati, Luigi. *Il Canada, l'Italia e il Fascismo*. Roma: Bonacci, 1984.
- Duliani, Mario. *Ville sans femmes*. Montréal: Pascal, 1945.
- . *Città senza donne*. Montreale, Canada: D'Errico, 1946.
- Gioseffini, Aldo. *L'amarezza della sconfitta*. Montréal: Montfort & Villeroy, 1989.
- Harney, Robert F. *Dalla frontiera alle Little Italies: Gli italiani in Canada, 1800-1945*. Trans. Luigi Bruti Liberati and Nicoletta Serio. Roma: Bonacci, 1984.
- Iannucci, Susan. "Contemporary Italo-Canadian Literature." *Arrangiarsi: The Italian Immigration Experience in Canada*. Ed. Roberto Perin and Franc Sturino. Montréal: Guernica, 1989. 209-227.
- Marchand, Jean-Jacques, ed. *La letteratura dell'emigrazione. Gli scrittori di lingua italiana nel mondo*. Torino: Fondazione Giovanni Agnelli, 1991.
- Miller, Joseph Hillis. "The Function of Literary Theory at the Present Time." *The Future of Literary Theory*. Ed. Ralph Cohen. New York: Routledge, 1989. 102-111.
- Moodie, Susanna. *Roughing it in the Bush; or, Life in Canada*. 1852. Toronto: McClelland & Stewart, 1989.
- Pellico, Silvio. Le mie prigioni. *Opere scelte*. Ed. Carlo Curto. Torino: UTET, 1954. 385-612.
- Perin, Roberto. "Conflits d'identité et d'allégeance. La propagande du consulat italien à Montréal dans les années 1930." *Question de culture* 2 (1982): 81-102.
- Rubeo, Ugo. *Mal d'America. Da mito a realtà*. Roma: Editori Riuniti, 1987.
- Salvatore, Filippo. "La quinta colonna inesistente: ovvero l'arresto e la prigionia degli 'italianesi' in *Città senza donne*." *Marchand* 517-24.
- Severgnini, Beppe. *Un italiano in America*. Milano: Rizzoli, 1995.

*Dante Now: Current Trends in Dante Studies*. Ed. Theodore J. Cachey, Jr.. Notre Dame and London: University of Notre Dame Press, 1995. Pp. 283.

This collection, the acts of conferences held at Notre Dame during the 1993-1994 academic year, includes an introduction by the editor followed by ten essays on Dante which are divided into three parts: "Poetics," "Minor Works," and "Reception." The authors of "Poetics" are Professors Barafsky, Kleinhenz, and Mazzotta; of "Minor Works": Cervigni/Vasta, Martinez, and Ascoli; of "Receptions": Shoaf, Brownlee, Richardson and Vickers. The collection earns its subtitle, *Current Trends in Dante Studies*, largely on account of the new ways it presents of reconciling the claims of sensitivity and erudition. These readings are uniformly erudite (proof: one essay twenty-one pages long contains a further eighteen pages of footnotes), richly complex, and committed to the notion that extrapoetic texts can illuminate the meanings of the poem without despoiling it of its semantic richness; that is, they involve themselves in a dialectical play between formalism and historicism. The only overtly theoretical essay is that of Giuseppe Mazzotta. Although proponents of other recent trends might find these too mild and apolitical, one suspects that in thirty years this excellent collection will still be found cogent and illuminating. Editor Cachey has done his work well: this volume could serve as an example of what collections of acts should contain and the way they should be organized and presented.

In "The Poetics of Meter: *Terza rima, Canto, Canzon, Cantica*," Zygmunt G. Barański studies Dante's thematic use of the term *canto* "to draw attention to his use of the word" (4), deconstructing "its aura of self-sufficiency" (9). The "formal and ideological polyvalence of the *canti* is what distinguishes the 'commedia' from all other human books" (11). Barański proceeds to compare the structure of the poem to biblical structures. Christopher Kleinhenz claims, in "Dante and the Art of Citation," that Dante's text "contains the message that derives its moral and spiritual force precisely because it is rooted in and appeals to the authority of Holy Scripture, such that the *Comedy* itself becomes a sort of 'new scripture'" (49). He goes on to provide some novel close readings of biblical allusions, foremost among them his reading of the *visibile parlare* of *Paradiso* 18. Dino Cervigni and Edward Vasta's study, "From Manuscript to Print: The Case of Dante's *Vita nuova*" reveals how profoundly Michele Barbi's editorial interventions have influenced the hermeneutical and ideological issues in the work. "'Nasce il Nilo': Justice, Wisdom and Dante's *Canzone* 'Tre donne intorno al cor mi son venute'" by Ronald L. Martinez makes the points that Dante's lady Drittura, which represents Dante's situation, is strongly influenced by Boethius's Lady Philosophy, and Drittura's excursus on the Nile, in its manifold meanings, "unifies the formal values of the poem with the virtue that it celebrates, showing how the 'architectonic' virtues of justice and wisdom are ordered in harmony with the final *telos* of cosmic justice" (132). In "Palinode and History in the Oeuvre of Dante," Albert Russell Ascoli supports his claim that Dante's palinodes "are rhetorical-conceptual devices for containing and dominating the unruly differences of the self and of history" (159) by comparing the *De monarchia* with *Purgatorio* 16 to 27.

R. A. Shoaf in "'Noon English Digne': Dante in Late Medieval England" makes the *Gawain* poet a shrewd and sensitive reader of Dante the theologian. Thus *Pearl* becomes "*Purgatorio* without the subsequent advent – the stream uncrossed – to *Paradiso*" (197). Shoaf also offers a fascinating interpretation of *Inferno* 33, the Pilgrim's apparent betrayal of the traitor Alberigo: "Here, in short, Dante insists that there is no a priori, immutable property of words: their property is a fiction agreed to [...] by the community, and it is the poet who on extraordinary occasion, must disturb the fiction, break the convention (contract), in order to establish anew what is proper to the word" (199). *Dantisti* who have been influenced by Robert Hollander's notion of "verbal figuralism" and the essays of Giuseppe Mazzotta will find this Hermogenic position a challenging one, if only because so many of Dante's names – in particular those of Ciaccio, Farinata and Pier della Vigna – seem to cry out "*nomina sunt consequentia rerum*." Kevin Brownlee examines "Literary Geneology and the Problem of the Father: Christine de Pizan and Dante" from a feminist perspective, arguing that "Christine's representation of Dante as a prestigious literary father is linked to her deeply ambivalent representation of her own father in specifically Dantean terms" (206). He concludes: "The authorial persona which emerges from this autobiographical narrative is thus authorized in a variety of ways which simultaneously valorize her historically specific, gendered identity" (207). Brian Richardson's article "Editing Dante's *Commedia*, 1472-1629" reveals the economic and social factors influencing the choice of texts and the production of commentary on the poem. He is particularly useful writing on the effect of the Council of Trent on the poem's history of publication. Nancy J. Vickers studies Peter Greenaway and Tom Phillips' *A TV Dante* in "Dante in the Video Decade," showing both the influence and the play of the photographic work of Edward Muybridge in their work. Vickers performs something of a *tour de force* by locating a figural dimension even in such novel multimedia: the artists' looping the repeated figures of Muybridge "assumes two thematically driven and radically distinct modes: the first enacts a diabolical repetitiveness of sin; and the second, a redemptive repetitiveness of divine intervention" (271).

Giuseppe Mazzotta's study "Why Did Dante Write the *Comedy*? Why and How Do We Read It? The Poet and the Critics" encapsulates and makes explicit the major concern of the volume, poetic ontology: the relation between poetic and extrapoetic meaning, closed and open form, concerns I myself addressed some years ago in my book *Shadowy Prefaces*. Poetic ontology asks whether a quotation retains its original, extrapoetic meaning when it enters the *Commedia*; it asks where the locus of poetic value lies. By making the *Commedia* the arena for this struggle, Mazzotta sets himself in a tradition that includes Benedetto Croce and such American contextualists as John Crowe Ransom and Allen Tate. Mazzotta takes to task historicism's manifold desire to reduce the poem to transparency – be it the transparency of the source, the idea, or that of Foucauldian historical discourse – in the name of a "philology of the imagination" (69). He then opposes "Dante's sense of poetry as the infinitely open language of ambiguities and of the endless imaginative quest of infinity" to "critics' and scholars' search for definable quantities, precise categories, transparent referentialities" (76). Although these essays were read some years ago, I believe that the syncretistic – and finally Romantic – ambitions of Mazzotta's novel essay underlie a powerful argument for the return – a very welcome return – to Dante studies of what has been unfairly dismissed as "esthetic criticism." One reservation I have, however, which I am sure Mazzotta recognizes and will address in his future work, concerns the status of the

*Paradiso*. The *Paradiso*, to some degree, embodies the critical concerns he gives voice to, for it represents a critical act within the poem itself, standing to the *Inferno* as criticism to poetry. It is, after all, with its reductive clarity – and transparency – the realm of transcendent peace, absolute certitude, perfect love and moral severity, this latter as exemplified in the behavior of Beatrice toward Virgil (*Inf.* 2, 91- 93). Call it the anti-existential. How then can one reconcile the language of the *Paradiso* with an “infinitely open language of ambiguities”? I look forward to the reading of the *Paradiso* that will provide his response. On the evidence of this and the other writings of these admirable young *dantisti*, I would conclude that Dante studies is an exciting, diverse and thriving place to be.

JAMES CHIAMPI

*University of California, Irvine*

Valerio Vianello. *Il “giardino” delle parole. Itinerari di scrittura e modelli letterari nel dialogo cinquecentesco*. Rome: Jouvence, 1993. Pp. 127.

As indicated by the title, this study intends to trace the development of the dialogue, provocatively referred to as “codice onnivoro e sfuggente” (8), through the intellectually and politically turbulent Italian Sixteenth Century. The dialogue is held up as a mirror to the society which defined and cultivated it as a literary genre. Its evolution from the Quattrocento Humanists’ occasionally servile attitude towards classical *auctores*, to one of experimentation in the ensuing era, leads the author to investigate the dominant historical moments and cultural currents of the period.

His attempt at revealing the cultural importance of the dialogue is done through an analysis of fundamental issues which impacted greatly on Italian Renaissance culture. These are the ideological and physical importance of Rome in relation to the conception of the role of letters, as well as choice of *locus* by the authors studied (Pietro Bembo, Baldassare Castiglione, Pierio Valeriano, Sperone Speroni); the *questione della lingua*; and the evolution of print culture for a transforming society of readers.

After a brief “Introduzione” (7-8), Vianello’s study opens with an examination of the art of the dialogue entitled “Il racconto di parole: l’arte cinquecentesca del dialogo” (9-23). The philosophical and socio-political issues at the basis of the transition between the early and late Renaissance is clearly and convincingly related by the author who proceeds from the various manifestations of the hegemonic grip on the dialogue by Ciceronian models, to the rise of genre theory in light of the translation of Aristotle’s *Poetics*. In relation to this last development, Vianello identifies three cornerstones of contemporary genre theory whose goal it was to lend artistic integrity to a popular, polymorphic genre which seemed to defy categorization: Carlo Sigonio’s *De dialogo liber* (1562), Sperone Speroni’s *Apologia dei dialoghi* (1575), and Torquato Tasso’s *Discorso dell’arte del dialogo* (1585).

After distinguishing the three categories of dialogue which surface in the contemporary theoretical literature as mimetic, diegetic and mixed, Vianello proceeds to provide examples of each (primarily from the repertoire of the aforementioned authors) and shows how, over the course of the Cinquecento, each had particular appeal to a cultured reading public that shifted from the court to the academy.

Fundamental to his observations is the changing emphasis between the literary and ideological importance of *res* and *verba* as a reflection of the historical and cultural reality that influenced the composition of dialogues. To this end, the author puts forth Sperone Speroni as the principal "promotore della metamorfosi" of dialogues since his works "non calcano più un palcoscenico reale, ma un fondale istituzionale immaginario innalzato sulla scomparsa del quadro culturale che aveva reso praticabile la rappresentazione narrativa" (23).

The second chapter, "'Ut pictura poësis': gli 'Asolani' e il giardino della corte" (25-46), while taking into account other works like *De Aetna*, *De corruptis poetarum locis*, and *De Guidobaldo*, concentrates on the *Asolani* in light of Bembo's attempt to "dare alla scrittura volgare esistenza e consistenza di scienza" (25) which dominated his literary career. This is seen as the socialization of Petrarchism which could only be achieved in courtly society.

That the *Asolani* was the text through which Bembo undertook to achieve a kind of social renewal is clear to Vianello on the basis of the numerous revisions of the text which aimed at, and succeeded in, becoming the "testo di base del platonismo amoroso" (37). As Vianello reminds us, until the appearance of the works of Leone Ebreo, the *Asolani* was the means of diffusion of platonic ideas which, due to the courtly society to which they were intended, displayed a profound influence from the verses of Petrarch. While insisting on the structural influence of Cicero's *Tusculanae disputationes*, Vianello underlines the debt owed to Petrarch (for both the inclusion of verse, as well as some ideas expressed in the *Secretum*), and also to Boccaccio who was held up as the prose model.

The shift in emphasis from courtly considerations coloured by autobiographical references (Caterina Cornaro and the Venetian social and literary circles) in the first redaction, to the second version which placed more stress on matters of style and composition, is seen by Vianello as Bembo's attempt at distancing himself from the declining court culture in an attempt to more clearly identify the role of the writer in a changing society.

The next section, entitled "Il tempo dei 'soavi ragionamenti'" (47-71), deals with Castiglione's *Libro del Cortegiano*. The acknowledged consciousness of history and society in this book manifested itself also through the various editions of the manuscripts which circulated throughout Italian courtly society in the sixteenth century. Vianello keenly observes that this practice of correction was the author's continued attempt to bring the book up to date with "una realtà sfuggente, magmatica che rischiava di vanificare o di eludere l'intreccio tra intellettuale e potere" (64-65).

The figure of Guidobaldo di Montefeltro is seen as particularly indicative of Castiglione's effort to reconcile absolute paradigms with a world in flux. The duke is seen as an "ossimoro vivente dell'inoperosa attività per gli impedimenti fisici e l'animo virtuoso" (50). Thus, he becomes emblematic of the ills of this society where nobility of spirit and cultivated talent do not guarantee mastery of this domain.

In an ideological sense, the dedications to both Alfonso Ariosto and don Miguel de Silva in the final version are interpreted as an attempt to reconcile the Empire and the Papacy which, after 1527, threatened to deepen the divide between European allegiances.

Vianello's return to Pietro Bembo in "Il 'focolare' della professionalità" (73-86) is a concentration on the *Prose* as a demonstration of Bembo's preoccupation with the

status of the writer which, he claimed, may only be achieved by complete technical competence over his element: language. Linguistic theory, which was a mere secondary preoccupation in the *Asolani*, here became the primary focus.

The discussions of the *Prose*, which take place at Carlo Bembo's Venetian residence over three days, are guided by three speakers (Carlo Bembo, Federico Fregoso, and Giuliano de' Medici) who discuss the birth of vernacular Italian, its poetry, and its most correct form. They then move on to the operative criteria for aesthetic judgment of these works, and the corresponding grammatical rules. Vianello asserts that the choice of speakers is particularly significant since they are men of letters, not politicians, whose common interests are purely literary "perché ci si accosta a forme estrapolate dal contesto storico di pertinenza e congelate per sempre in una sezione aurea extra-temporale" (80). The nostalgic look backwards to a lost golden age apparent in the *Cortegiano* is also present in this work by Pietro Bembo which Vianello identifies as an attempt to go beyond time to carve out a purely literary or scholarly space where men of letters – no longer dilettante courtiers – may practice their art and hone their skills.

Nevertheless, as Vianello states, the use of a Venetian *locus* and the denial of any kind of supremacy on the part of Venetian or Venetian writers is intended to portray "una partecipazione allargata a tutta la società letteraria, senza filtri di sbarramento e senza confini ideologici" (81-82). The *Prose* therefore presuppose an idea of writing as a form of contact between a spatially and chronologically dislocated sender and the receiver. Whereas Castiglione saw literary and linguistic competence as an accessory, Vianello insists that for Bembo it is a fundamental component of one's being a "celebrazione dell'eterna energia dei verba" (86).

Issues of style and language loom large in the next chapter, "Le 'bellissime questioni e curiose' nel 'Dialogo della volgar lingua' di Pierio Valeriano" (87-109). Vianello looks at the linguistic content of Valeriano's dialogues from a socio-historical point of view, bringing to the fore considerations related to the chronology of its composition as well as the significance of the choice of Rome as the site of the conversations.

Although the dating of the inception of Valeriano's dialogue may be traced to approximately 1540, coinciding with his return to the Accademia degli Infiammati – as proven by Vianello's analysis of the *questione della lingua*, that deals with issues which were elaborations or borrowings from, for example, Claudio Tolomei's *Cesano* – the *Dialogo della volgar lingua* is supposed to take place in Leo X's Rome some time in the early sixteenth century. The significance of the choice of pre-1527 Rome as the site of the conversations is that at one time it was hoped that Rome would become a place of synthesis for Christian and Humanistic learning for a linguistically and culturally united Italy. Vianello's final words on Valeriano's dialogue are that it should be seen to be an expression "di un classicismo moderato, non privo di una vocazione contemporanea, depurata, però, da spinte demoticamente irriflesse" (109).

In the final essay of the collection, "Nella 'camera' dell'accademia: i 'Dialoghi' dello Speroni" (111-26), Vianello attempts to show that Speroni's dialogues reflected the change in society where the academy took over from the court as the primary place for the cultivation of letters. While Rome is certainly an influence on Speroni's work, being, as it were, the place where he had to defend his *Dialoghi* from the threat of hermeneutical violence by the forces of the Counter-Reformation, Vianello insists on

the inherent *patavinitas* of Speroni's *Dialoghi* in which one breathes "un'aria provinciale, facilmente percepibile [...] come indicazione temporale, come presenza di docenti universitari, come sfruttamento dei metodi argomentativi, delle pratiche diatribiche e dialettiche" (112). This is also seen in his aristotelianism and inclusion of the figure of Pietro Pomponazzi (Peretto) as interlocutor.

Summarizing the basic tenets of Speroni's theory of dialogue as expressed in his *Apologia*, Vianello continues to claim that the Paduan writer was not looking for deep philosophical truths but rather a point of convergence between high culture and the needs of "una letteratura ormai merce di consumo" (114). The place of the rhetor is more fundamental than that of the philosopher to the society of the times where truth is relative and the appearance of truth, the *verosimile*, is equally valid. While never neglecting the importance of *elocutio* (Speroni's dialogues on language and rhetoric are frequently referred to by Vianello), the importance of the demonstrative cause is particularly celebrated since it "cammina sul filo del puro artificio" (122), and therefore is the culmination of the rhetor's art. Furthermore, since praise or derision is the highest form and morally ambiguous, it falls to the efficiency of the *mimesis* to "inscenare la comunicazione" (122). Therefore, to Vianello, the ideological dignity of the genre accorded to it by Speroni lies precisely with the importance placed on the conveyance of the message based solely on linguistic exchange. This, in the author's opinion, made Speroni "il paradigma del letterato nuovo" (111).

Vianello has successfully put together a collection of essays on aspects of different Renaissance authors of dialogues who, despite temporal, geographical, and in some cases "ideological" differences, display aspects of the socio-cultural change that was sweeping Italian letters in the Cinquecento. By avoiding any attempt at a broad, encyclopedic study of the genre throughout the century, and favouring more precise, particular studies, Valerio has produced a clear vision of the literary and cultural climate of the times. This slim volume truly ranks as one of the most engaging and instructive studies of the dialogue to emerge in recent years.

ROBERT BURANELLO  
*University of Toronto*

Pierantonio Frare. *L'Ordine e il verso: La forma canzoniere e l'istituzione metrica nei sonetti del Foscolo*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1995. Pp. 227.

With *L'Ordine e il verso*, Pierantonio Frare has written a thoroughly researched, detailed, important and original study of Foscolo's poetry. In it, however, he employs a dense, technically difficult exposition to argue – ultimately convincingly – that Foscolo's poetics synthesize into an organic, unified *canzoniere*. Frare's own text is a synthesis as well: of much of his earlier research and writing; of verses by Foscolo and poets from Petrarch to Leopardi; and of poetic treatises from the eighteenth, nineteenth and twentieth centuries. By weaving together all of these elements, Frare proposes a believable chronology of Foscolo's sonnets demonstrating a progressive refinement of his poetic style from a dependence on traditional models toward a more innovative style imitating the classical poetry of the ancients.

Frare has studied Foscolo and his poetry for a long time. Four of the ten chapters have been reprinted here from previously published articles, some of which derived from his university thesis (as he explains in his notes to the article, "L'endecasillabo dei sonetti del Foscolo" *Otto/Novecento* 8.1 [1984]: 175 [here 1.2]). Frare's intimate knowledge of Foscolo's poetic corpus makes him an incredible source of information about the sonnets and odes, which have often been ignored by scholars. Sadly, though, his technical, formal analysis of metrical elements in Foscolo's poetry is a challenge to read and absorb, with his rhetoric at times obscuring his intriguing arguments and his even more intriguing methods of proving them.

In the first section of Frare's text, "La metrica dei sonetti," he defines and examines Foscolo's evolving use of such rhetorical structures as the hendecasyllable, *enjambment*, alliteration and rhyme scheme, comparing how these tools were used by poets before Foscolo and how they were defined and considered by metricists of his day. Philologically, the work is a gold mine of eighteenth-century poetic theorists, including Francesco Saverio Quadrio (1739-52), Irenio Affò (1777), Gianbattista Bisso (1788), and Ugone Blair (1801), frequent citations of whom demonstrate the opinions of poets and critics in Foscolo's time regarding these same metrical structures. Frare begins each chapter with a formal definition of each trope, culled from citations of modern poets, critics and theorists. He then weaves together examples from Foscolo's sonnets with citations from the eighteenth century metricists about each trope – most often from Quadrio, whose encyclopedic, though slightly disorganized, seven-volume *Della storia, e della ragione d'ogni poesia* describes the origin and development of lyric, dramatic and epic poetry and has provided important historical background for scholars of poetry since its publication. By doing so, Frare demonstrates how Foscolo's poetic style evolved away from the theories proposed by these metricists toward the personal, more classical style he later perfected in *Dei Sepolcri*.

In order to show the sonnets as a unified *canzoniere*, Frare divides Foscolo's poetry into three main groups – his youthful sonnets, the eight sonnets from the 1802 edition of the *Poesie*, and the four sonnets added by Foscolo for the definitive 1803 edition – and then shows the poet's progressive refinement of the various metrical tools in each defined phase of his poetic creation. Particularly insightful is the chapter on rhyme scheme, which first defines this structure using many modern critics' definitions. Frare then uses Foscolo's various rhyme schemes to date his sonnets according to his reliance on – or distance from – the opinions on rhyme of metricists of his time, especially Quadrio.

The second section of the book builds upon the first, using the various metrical elements examined to propose a chronological and structural order of the sonnets different from those previously offered by critics. Frare argues that all the technical elements Foscolo later developed were already present in his earliest sonnets and were then refined, at the same time as Foscolo was writing and refining his own theories on poetry (which Frare cites as well). Frare argues interestingly that Foscolo's choice of the sonnet was both a challenge to his own writing and a way of paying tribute to poets like Petrarch.

The consistent presence of Petrarch's *Canzoniere* throughout Frare's text reminds the reader of the organic *canzoniere* Frare proposes for Foscolo's sonnets. After arguing for a convincing series of dates for the sonnets, Frare proceeds to analyze them as if cohered into an organic whole, with "Alla sera" as the prelude to the others. Frare

bases his argument on a microtext/macrotext analysis to show that the first sonnet's structure serves as a framework for the constructions dictating the whole organism of the *canzoniere*. His clear and intriguing examination of "Alla sera" is, thus, mirrored in his analysis of the entire *canzoniere*, which scrutinizes the poems according to, among other aspects, the verbs included, thematic contrasts presented, and competing temporal periods in various sections.

The two Appendices, *Rimario* and *Elenco alfabetico dei versi dei sonetti*, are useful tools for any Foscolo scholar, and the Bibliography is a valuable collection of metric and poetic theory from the past three centuries. Perhaps yet another Appendix with all of the Foscolo sonnets discussed throughout the text – as well as several of the Petrarchan ones, as on pages 187-88 – would have been immensely helpful, since at times it becomes difficult to follow Frare's text without a copy of the sonnets and odes examined in hand. (Only in one chapter of the book, written with Alberto Brambilla, ["Il microtesto. Il sonetto [Alla sera] tra equilibrio formale e ambiguità semantica," 2.2.1], do we find the actual poem, on the second page of the essay, a practice which makes the subsequent analysis much easier to follow [149]).

Frare's text is innovative for its interweaving of treatises of eighteenth century metricists with scholarship of contemporary poets and critics, for its complicated and original analysis of Foscolo's sonnets, and for its mode of proposing these sonnets as part of a unified *canzoniere*. Frare demonstrates that Foscolo's *Poesie* are not unlike Petrarch's own *Canzoniere* in terms of structure, and yet his almost scientific analysis proves that Foscolo's work was unique in its attention to technical aspects and, as his style developed, unique as a poetic mode.

Unfortunately, Frare's exposition is marked by a constant deployment of technical language which, while impressive, can at times be tedious. His formal prose includes numbers, percentage points, decimals, charts and graphs on almost every page, as when he writes: "Il Foscolo sembra prediligere particolarmente gli scontri tra accenti (che non sempre assurgono a scontri tra ictus): nei 295 versi dei sonetti se ne verificano ben 184 (62%; ma si tenga conto che in alcuni versi abbiamo due o addirittura tre collisioni di accento), distribuiti su tutte le posizioni del verso: P1-P2 (9), P2-P3 (24), P3-P4 (33), P4-P5 (7), P5-P6 (9), P6-P7 (75), P7-P8 (14), P8-P9 (2), P9-P10 (13)" (39).

Unfortunately, several typographical errors also mar the text, as on page 121 ("per lo schema a rime **a**lterne"), page 137 ("sorregge soluzioni metriche **dl** carattere più avanzato"), and page 171 ("ai fini del nostro assunto. può agevolmente dividersi"). One cannot help but wish that Professor Frare had encased his innovative and intriguing ideas in a plainer style of writing which would welcome readers instead of risking losing them. If Frare's rhetoric were less formal and technical, more readers would be likely to read his text, thereby benefitting from his interesting discoveries and proposals which unfortunately are enveloped in a very difficult and intimidating writing style.

HILARY LIEBERMAN  
Yale University

*Italian Socialism: Between Politics and History*. Edited by Spencer M. Di Scala. Amherst: University of Massachusetts Press, 1996. Pp. 243.

The 1990s was to be a golden decade for Italian socialism, and for the Socialist Party (PSI). The fall of the Berlin Wall and the transformation of the Communist Party into the PDS were seen as key developments that only helped the PSI which, under Bettino Craxi, was on a steady rise and aiming to become the dominant party of the left in Italy. It was hoped that 1992 would mark not only the centennial celebrations for the PSI but another electoral breakthrough for the Socialists. By the middle of the decade, the oldest party on the Italian left had disappeared, the Socialists were splintered into three different directions and it was the PDS that led a moderate centre-left coalition of progressive forces to government for the first time in the history of the Republic. There are a number of questions rooted in the turn of events of this decade: why was the left unable to come to power for so long? why was Italy unable to develop a social democratic party that forged a consensus in the postwar era as in other European democracies? why was the Communist Party able to dominate the left? and how can we understand the complete collapse of such an historic party?

The book edited by Spencer Di Scala, a collection of the interventions at a March 1993 conference held in the United States to mark one hundred years of socialism in Italy, tries to place these questions within an historical context. It brings together leading scholars from Italy and the United States to look at a range of topics from Giolitti's strategy to an insider's view of the Kennedy administration's policy towards the opening to the left. The collection of experts is impressive, and they are particularly good at laying out some of the historical divisions within the left and particularly within the Socialist Party.

However, if readers are looking for new historical evidence or interpretations, they will be disappointed by the book. The chapters essentially state positions that are well known, and the interventions are generally too brief to provide insightful analysis. The book reaffirms many of the conventional arguments that try to identify the sources of the "anomalies" of the Italian left and particularly of the PSI; usually this comes down to a strategic error by Nenni not to distance the PSI from the Communists in the immediate postwar period. This is countered by the strategic capacities of a leader like Craxi who charted a course along lines more similar to other social democratic parties in the 1980s. These debates are well known to those familiar with the literature on the Italian left; for those that are not, they will find the syntheses provided in the book useful. The strength of the book are the historical chapters in section one. Landolfi, Di Scala and De Grand provide a broad panorama in their interventions that allow the reader to understand the evolution of the Socialist movement at the turn of the century. De Grand's focus on Giolitti illustrates that the nature of Italian socialism was affected by the fact that Italy had not developed a traditional middle-class liberal party. The fact that there was a part of the socialist movement that was prepared to be cut off from the base of mass support was something that characterised the postwar period as well.

However, beyond a discussion of party strategies and divisions, the contributions in this volume do not shed any new light on the fortunes of Italian socialism; and,

ultimately, why the PSI collapsed the way that it did. There is little discussion of the PSI in power in the 1980s, other than what seem to be, from the vantage point of the mid-1990s, rather naive statements about the Socialists bringing "decisionismo" to governing Italy. Clearly, the PSI was just as guilty as the Communists of not developing a progressive force in Italy until the 1990s. We still need to understand why, within an examination that goes beyond the usual exploration of reformist versus maximalist options faced by the Socialist leadership at various points in its history.

The chapter by Margherita Repetto Alaia is one of the contributions to this volume that might provide some new perspectives. Her discussion of women and mass politics looks at the links between social forces and parties; or, more precisely, the fact that these were not fully developed in the case of women. It makes one wonder, for instance, why there is no chapter dealing with labour and trade unions. One of the distinguishing features of the PSI is that it did not develop the links with a strong trade union that one finds with social democratic parties in Germany or Britain. Given the emerging literature on social movements and civil society, the volume is relatively silent on the links between an historic social movement, new forces in society and the oldest party of the left.

In an indirect way, the contributions in this book do provide some understanding why the PSI collapsed. The almost exclusive focus on party leadership reflects the oligarchic nature of Italian politics. Pellicani claims in his chapter that Craxi and the Socialists were attacked because they tried to break the "consociative" model of Italian politics in the 1980s. Yet, nothing exemplified better the closed nature of Italian politics than backroom bargains between Craxi and the DC leaders, Forlani and Andreotti, in the 1980s. The CAF, as it came to be known, represented for many the cynical use of power for its own sake. Moreover, it symbolised a political class that had lost contact with an increasingly fragmented civil society, and refused to listen to the demands for change.

The book also is interesting in that it gives us some indication of how unaware most scholars were of how much a historical social movement had been reduced to a political machine designed to occupy power. With benefit of just a few years of hindsight, we are curious to find out why 1992 marked the beginning of the end for the PSI and not the dawn of a new era.

VINCENT DELLA SALA

*Carleton University*

Mario B. Mignone. *Italy Today*. New York: Peter Lang Publishing Inc., 1995. Pp. xii, 252.

Una costante del *curriculum* in molte università nordamericane è il cosiddetto corso di *culture and civilization*. Il presente volume è il risultato di ricerche e riflessioni per un corso sull'"Italia moderna" insegnato dall'autore. Il libro, scrive il Mignone, "is an introduction to contemporary Italy, the mother of western civilization and paradoxically, one of the most stable and chaotic democracies in Europe. It has been written assuming no knowledge of Italy or Italian politics and history" (xii). Chiara è anche la

prospettiva: "I have been critical of many things in Italy, but much in the way that a progressive minded Italian might be critical. This book tries to look at Italy from within, more from an Italian than an American point of view; and it takes for granted all that is unique, and admirable about Italian civilization" (xii).

Il volume è suddiviso in tre chiare e ben distinte sezioni: 1) politica; 2) economia; 3) società. È inclusa anche una prefazione, in cui vengono presentati gli intenti del volume (vedi paragrafo precedente), un'introduzione, una bibliografia ed un indice dei nomi.

L'introduzione, quanto mai valida ed essenziale, è volta a sfatare alcune concezioni stereotipe che gli americani hanno dell'Italia e soprattutto a fare un excursus della situazione politico-economico-sociale dell'Italia moderna. L'analisi del primo di questi due elementi è un breve spaccato sociale che potrebbe trovare facilmente spazio in una rivista di Italian-American: "Over all, the American view of Italy is still affected by the memories of Italian-Americans who had left crushing poverty for a land of opportunity. And although their sons and daughters are corporate heads, sit in Congress and on the Supreme Court, have risen to the top of many professions, and have been economically successfull, their success has not completely erased the memory of their homeland as a peasant, poor and underdeveloped country and other older stereotypes. This negative image has been reinforced by new situations: a country where the government falls constantly to be replaced by another with equally poor prospects [...]" (1). L'*excursus* storico presenta a grandi linee, partendo dal Risorgimento, quegli elementi essenziali che caratterizzeranno la storia dell'Italia moderna e che saranno appunto oggetto di analisi dettagliata nei vari capitoli del volume.

All'analisi della situazione politica il Mignone dedica quattro capitoli: "Political and Social Foundation"; "Decisive Turning Points and Constitutional Tranformation"; "Dangers to the State"; e "US-Italian Relations and the American Presence". La chiara e puntuale analisi si protrae fino agli avvenimenti più recenti, quali l'avvento della Seconda Repubblica e Tangentopoli. Quest'ultimo avvenimento viene discusso sotto l'interessante titolo "White-Collar Crime". Anche se dopo la pubblicazione del presente volume diversi altri avvenimenti hanno caratterizzato la vita politica e sociale italiana, possiamo senz'altro dire che essi non rendono affatto questo libro datato né tantomeno incidono sulla sua validità, in quanto la prospettiva analitica del Mignone trascende i singoli avvenimenti e si concentra su una visione globale dell'Italia. Di particolare interesse per un pubblico statunitense (ma nordamericano in generale) è il capitolo sulle relazioni tra Stati Uniti e Italia, che tra l'altro presenta una sezione sul mito dell'America nella letteratura italiana e sulla penetrazione linguistica dell'inglese nell'italiano.

I capitoli sull'analisi economica sono quattro: i primi due capitoli analizzano il cosiddetto miracolo economico dell'immediato dopoguerra e il boom economico degli anni '80, per concludersi con l'analisi dei problemi legati alla completa integrazione della Comunità Europea. Gli altri due capitoli sono dedicati all'eterna questione meridionale e al problema dell'emigrazione, migrazione e, più recentemente, immigrazione.

I capitoli sulla società sono sei e affrontano argomenti essenziali quali la riforma del sistema scolastico, i rapporti Stato-Chiesa e la secolarizzazione della società, l'istituzione familiare, il ruolo della donna nella società italiana e tanti altri. L'ultimo dei sei capitoli funge da conclusione.

L'unico neo del volume – sicuramente non da imputare all'autore, ma a qualche scherzo di impaginazione tipografica – è la mancanza di corrispondenza tra l'indice dei nomi e i riferimenti alle pagine. Una tale svista è tuttavia sopperita dal fatto che ogni capitolo è ulteriormente diviso in sezioni, tutte con titolo e facilmente individuabili. Inoltre, nell'arco dell'intero volume, il carattere grassetto identifica i termini e gli argomenti di possibile consultazione. Il volume è anche corredato da un'ottima bibliografia, anche se diversi libri citati nel corso dell'analisi non figurano in essa. Con questo non si vuole affatto sminuire il valido contributo del Mignone, che con una capacità analitica superiore ci presenta un'immagine positiva e reale dell'Italia, un'Italia con i suoi problemi, ma anche con le sue virtù, un'Italia piena di contraddizioni ma anche di forza di volontà per superare le difficoltà e tornare immediatamente a galla; un'Italia che sembra quasi statica, e che "eppur si muove". Il lavoro del Mignone acquista maggiore valore anche in vista del fatto che in tantissime università nordamericane si insegna un corso di cultura italiana e che i libri di testo idonei per simili corsi sono scarsi.

SALVATORE BANCHERI

*University of Toronto*

Angelo Principe and Olga Pugliese. *Rekindling Faded Memories: The Founding of the Famee Furlane of Toronto and Its First Years (1933-1941)*. *Ravvivare ricordi affievoliti. La fondazione e i primi anni della Famee Furlane di Toronto (1933-1941)*. Toronto: Famee Furlane, 1996. Pp. 164.

As a symbol of Friulian culture, as well as of the history of the Friulian associational life in Toronto – characterized by a strong communal feeling – the cover of this book presents a photograph of the mosaic table around which the first discussions on the formation of the Friulian organization took place in the early thirties. In this informative volume, with sections written either in English or Italian (and with some excerpts in Friulian), Principe and Pugliese have collected a substantial amount of material pertaining to the first years of the Famee Furlane of Toronto, the Friulian local association founded in 1933.

The book is composed of two basic parts: the first presents essays on the early history of the organization and profiles of its first three presidents; the second consists of appendixes that present biographical information on some of the founding and executive committees' members, and the material found and collected by the authors on the life of the Famee in its early years. While much of the historiography of Italians in Canada is frequently based on census material and field-research, rarely have we had the opportunity to see studies that present us with a collection of sources coming from Italian regional communities' institutions, such as lists of associations' memberships, organizers, activities and statutes. The importance of this kind of material lies in the contribution it can provide in understanding the degree of "ethnoverion," as Robert F. Harney called it, of an Italian regional community, that is, the intensity and frequency of involvement of Italian immigrants with their local regional institutions as a way of

maintaining and expressing their ethnocultural identity. Also, as Raymond Breton stated in his important study on the "institutional completeness" of ethnic groups in Canada, the presence and development of organizations created by and for an ethnocultural community give a measure of its self-sufficiency, and signify a dimension of their sense of solidarity, cohesiveness and belonging, as well as of their ability to create forms of social organization parallel or complementary to those present in the mainstream society. It is important to have studies that illustrate the creation of such institutions, both with regards to understanding their role for the maintenance of ethnic cultures in Canada, and to give younger generations a sense of the history of their community, (to set an example and present those role models in the life of the community that otherwise would be forgotten).

Historically, Friuli passed through Celtic, Roman and Germanic periods and gained local autonomy between 1077 and 1140 under the Patriarch of Aquileia. It then was joined to the Venetian Republic until annexed by Austria around 1800, and finally restored to Italy after voting for union in 1866. Reflecting its history as a border region, immigrants from Friuli were bound together by a distinctive local culture (including a unique cuisine) and folklore, by their common experience as itinerant building tradesmen, and by a Romansch Alpine dialect. Moreover, Canada's Friulani have been successful in involving women and youth in their community organizations (the Società Femminile Friulana of Toronto dates back to 1938).

The Famee Furlane of Toronto holds a special place in the history of the Italian regional associations in Canada, being the first to have been founded, in a moment certainly not favourable to the expression of a regional identity, when the Italian national identity was being promoted by the representatives of the Italian fascist government in Toronto in the thirties. Gathering various information, including newspapers and other printed material, the authors illustrate the creation of this organization in the difficult political and socio-economic context of the time, when fascist propaganda and pressure tried to influence the life of the Italian colony in its multivariied forms, but especially with regards to activities promoted by the Italian local associations existing in that period. Principe and Pugliese show how resolved the Friulian community was to withstand that pressure and maintain its independence. There are several factors which contributed to the establishment of the Famee Furlane: among them, the celebrations organized by the regional community in Toronto on the occasion of the Friulian world-boxing champion Primo Carnera's visit in 1931, and the ability and desire manifested by the Friulian community to be actively involved in social gatherings. The Friulian community of the time was not among the largest Italian regional communities in Toronto, thus probably making it easier for its members to gather under a single organization. Thanks to the moral strength and personality of its first leaders, the Famee Furlane was able to affirm itself as an independent and autonomous association, free from any form of political instrumentalization. Indeed, its independent spirit was also shown in the overtly regional character of the association's name, itself in sharp contrast with the emblems of fascist nationalism.

Once it had been established for recreational activities, the organization later widened the scope of its initiatives and also dedicated itself to the mutual assistance of its members: recent immigrants who had been seriously affected by the economic crisis that took place in the thirties. While the book covers only the first nine years in the life

of the organization, it foreshadows the fact that the Famee Furlane would later on survive the war-time disintegration which destroyed many other Italian community organizations, and was later able to grow with the arrival of a large number of Friulian immigrants in the 1950s.

What makes this volume especially appealing is its effective synthesis of information taken from a wide range of sources, from relevant newspaper articles to original interviews with community protagonists and their relatives and friends, hence providing a sense of how the same events were perceived by different onlookers. More detached and "official" accounts characterizing articles published in Canadian mainstream newspapers are counterpoised with personal anecdotes recounted by members of the community. At the beginning of the book we are introduced to the associational life in the Italian colony according to a socio-historical approach, and later we become familiar with the lives of the association's leaders and organizers, as well as of past members who gave a significant contribution to several social and recreational initiatives undertaken by the Famee. The combination of the informal accounts with the more formal ones into one single narration testifies how, "era quell'aspetto di vita sana, semplice e faticosa che accumulava i friulani ai siciliani, e gli uni e gli altri ai calabresi, ai toscani, agli abruzzesi, ai campani, ai piemontesi, ecc. Era questa dimensione di vita provinciale o, meglio, pre-industriale, che accumulava gli emigranti delle diverse regioni d'Italia, come rami dello stesso tronco. Negli anni trenta, la Famee Furlane [...] col suo sviluppo organizzativo e le sue attività socio-culturali in senso strettamente regionale riuscì meglio di quelle organizzazioni che ostentavano l'italianità a conservare viva la cultura dell'Italia reale: contadina e operaia, laboriosa e onesta" (45-46).

The origins of the Famee Furlane are represented by the strong-willed, determined people who started it, individuals who laid the foundations of communal life for the Friulians and set the mould for future endeavours by following generations of Canadians of Friulian origin.

MONICA STELLIN  
*University of Toronto*

Patricia Bianchi, Nicola De Blasi and Rita Librandi. *Storia della lingua a Napoli e in Campania. I' te vurria parlà*. Napoli: Tullio Pironti, 1995. Pp. 402.

*I' te vurria parlà*, which is dedicated to Francesco Bruni, constitutes an invaluable contribution to the history of Italian and to the linguistic history of Campania. The book consists of two main components: the first half (15-210), comprising seven chapters, examines the rise of Italian and attitudes towards it in Naples and in Campania from the Middle Ages to the present;<sup>1</sup> the second half of the book (211-343) is a substantial textual anthology, presented in chronological order, containing twenty-nine texts or excerpts of texts discussed in the preceding historical analysis. As stated on p. 6, each of the authors is responsible for different parts of the book: P. Bianchi wrote chapters 6 and 7, and edited texts 22-29 of the anthology; N. De Blasi wrote the

"Premessa," chapters 1-4 and edited texts 1-14; R. Librandi wrote chapter 5 and edited texts 15-21.

What renders the historical analysis a remarkable study is the pluralistic approach that informs it and the variety of texts, on which the investigation is based. Many of these have not received prior scholarly attention. The vicissitudes of Tuscan in the region are examined in light of historical, political and social factors, and in relation to the history of the local vernacular. As the authors state in the "Presentazione" (7), certain themes recur in the historical presentation: "la storia della scuola e dell'istruzione, la riflessione dei grammatici e dei lessicografi, i linguaggi settoriali, l'italiano dei semicolti, la lingua dei letterati." Another recurrent topic in the historical analysis is the discussion of lexical borrowings in each era of Campania's history.

In the "Premessa" De Blasi provides a brief linguistic introduction to Campania, and discusses the predominant features of the varieties of speech in the region, particularly Neapolitan.

Chapter 1 presents a succinct overview of medieval Campania, tracing the ethno-linguistic history of the region – Greek, Roman-Byzantine, Lombard, Norman, Swabian – from the 6th to the 11th centuries. The chapter concludes with an examination of the socio-historical significance of the Salernitan Medical School and of the foundation of Naples' Studio Universitario by Frederick II in 1224.

Chapter 2 examines language in Campania during the Angevin era, providing evidence of the prestige of French and Provençal, the influence of Latin, the influence of Tuscan and the negative attitudes towards the local vernacular. A tendency towards Tuscanisation can be perceived in poetic works in vernacular; there is less Tuscan influence in medico-scientific texts and in the language of the chancellery. In the latter case, it is suggested that this is attributable to ties with Sicilian chancelleries, where the vernacular was regularly used (44). De Blasi considers several vernacular texts from this period within this context: Boccaccio's *Epistola napoletana*, translations in vernacular of the *De Balneis puteolanis*, the *Regimen sanitatis*, and the *Historia destructionis Troiae*.

Chapter 3 traces the numerous factors throughout the Aragonese period which led to the rise of Tuscan as a linguistic model: the presence of Florentine bankers in the area; the increased economic activity which promoted linguistic contact; the making of Naples a noteworthy cultural centre thanks to the efforts of Alfonso I (the Magnanimous); the diffusion of printed editions. In the literary production of the last quarter of the 15th century a definite trend towards Tuscanisation is perceptible; and by the third decade of the 16th century, Tuscan has clearly been adopted as a literary model. Ample space is dedicated to a discussion of non-literary texts: in Court documents the languages used are Latin, Catalan and the local vernacular, the latter being used primarily in texts with a broad public circulation. Neapolitan is also found in historical prose works such as Loise de Rosa's *Ricordi* and Ferraïolo's *Cronaca*.

Chapter 4 considers the further diffusion of Tuscan in the region in the era of the Spanish Viceroyalty; the spread of Tuscan is examined in relation to the emergence of, and the perceived emergence of, two distinct Neapolitan registers – a more refined, prestigious variety associated with the upper classes and a rustic variety associated with the lower classes; the bilingualism – Tuscan/Neapolitan – of the learned members of society, particularly of members of the literary society; the role played by the printing industry in Campania; the involvement of the church (after the Council of

Trent and through the foundation of seminaries) in pedagogy and literacy; the competition between Latin and Neapolitan in non-literary sectors of society.

Certain observations that emerge from chapter 4 merit particular attention. De Blasi emphasises that the golden era of Neapolitan literature, the 17th century (with writers such as Basile and Cortese), appears to have risen polemically against the use of Tuscan for literary purposes. Paradoxically, this literature was produced by writers who were clearly bilingual and well-versed in Tuscan, for a readership that did not necessarily speak Neapolitan. In addition, De Blasi attributes the definitive spread of Tuscan in the latter half of the 17th century to the influence of the views of Leonardo Di Capua and his followers (which are discussed in detail in the subsequent chapter) and to the printing industry in Campania. A study of Neapolitan editions from the 17th century shows the prevalence of Tuscan editions over Latin editions.

Chapter 5 examines the various cultural movements which together contributed to a "tendenza al rinnovamento" (117) of the Italian used in the region in the 18th century, despite the adherence, in the earlier part of the century, to the seemingly contradictory archaising and puristic views of Di Capua and his followers. Librandi presents considerable evidence, including internal evidence from Di Capua's works, to show that, overall, the century is characterized by a linguistic movement towards "la sprovincializzazione e la costituzione di una lingua e di una cultura sovraregionali" (117). To this end the chapter focusses on three areas of investigation: 1) the linguistic observations and linguistic position of Di Capua, Vico and Nicolò Amenta; 2) the changing teaching methodologies and 18th-century grammars, both grammatical treatises and their relation to the principles espoused by Port Royal grammarians in the previous century, and the emergence of didactic grammars, whose purpose, for the first time, was the teaching and learning of Italian (since, by the last quarter of the century, Italian was an official subject taught in schools); 3) the language of the principal representatives of the Neapolitan Enlightenment in the area of economic theory, Genovesi and Galiani. Librandi also includes observations on women and the educational system, and examines the role played by religious orders in the teaching of Italian through catechism. Finally, the author considers periodicals from the century, and the efforts of publishers to reach a broader readership and to deal with dialect speakers.

One of the main topics in Chapter 6, which deals with the Italian in Campania in the 19th century, is the influence of the novel as a genre, particularly Manzoni's *Promessi sposi*, whose language Francesco D'Ovidio proposed as a model to emulate. In the area of Italian within the educational system, Bianchi emphasizes the influence of Basilio Puoti and the *scuola puotiana*, and the growing trend towards translation from the dialect to Italian, to which the emergence and popularity of nomenclature dictionaries attest. Several pages within the chapter (172-86) are dedicated to an analysis of the thematic and linguistic content of newspapers and periodicals from the era. The chapter concludes with an examination of the formal, thematic and linguistic aspects of the Italian works of Neapolitan writers of the century, in particular of Matilde Serao's brand of *verismo*.

The seventh chapter of the historical analysis examines aspects of the Italian spoken in Campania today and considers the types of regional varieties that exist, presenting several phonological, morphological and lexical characteristics. An analysis of these phenomena is carried out by examining the "errors" found in the written dis-

course of middle-school children, contained in two unpublished booklets. The final chapter closes with a brief discussion of current attitudes towards Italian and the dialect in Campania.

The anthology which follows the historical discussion is extremely well done. Each text is prefaced by a succinct historical and bibliographic introduction, and is followed by a detailed linguistic commentary. The anthology reflects the main texts considered for the analysis presented earlier, and contains both texts or excerpts of texts that are well known to those familiar with the history of Italian and with the history of Neapolitan, and those that are lesser known or unknown. The anthology is followed by an extensive bibliography (345-82), a select but useful "Indice lessicale" (383-90) with references to both components of the work, and a "Glossario dei termini linguistici" (391-97) aimed at facilitating the reading of the book by non-specialists. What further facilitates the reading of this book by non-specialists is the translation in Italian (in both parts of the book) of passages containing Latin or Neapolitan.

The work is a valuable contribution to the history of language in Naples and in Campania, a field of study which has not received sufficient scholarly attention, despite the region's rich literary and linguistic history. *I' te vurria parlà* is useful both to specialists and non-specialists: for the specialist it provides an analysis of familiar and unfamiliar texts within a broad socio-cultural and socio-historical context; for the non-specialist it provides a clear, insightful and organic presentation of the history of Italian within Campania, and of the complex network of factors – sociological, political, literary, religious – which contribute to the linguistic formation of a given geographical area and which must be unravelled in order to comprehend that area's linguistic history.

ANNA L. MORO  
McMaster University

#### NOTE

- 1 A minor portion (about twenty paragraphs) of this section of the book is based on pp. 629-84 of the volume *L'italiano nelle regioni*, Ed. F. Bruni, Torino: Utet, 1992 (6).

*Mario & Mario. Annuario di critica letteraria italiana e comparata*. 1995. Diretto da Armando Gnisci e Rocco Paternostro. Roma: Bulzoni, 1996. Pp. 154.

Nell'iniziativa *Mario & Mario* si commemorano l'editore Mario Bulzoni e l'insigne critico-metodologo e membro dell'Accademia dei Lincei Mario Costanzo, premiando con la pubblicazione i primi lavori di giovani studiosi italiani e stranieri i cui saggi vertono obbligatoriamente – secondo il regolamento del relativo concorso – sulla letteratura italiana o sulla letteratura italiana comparata. I «due Marii», come amavano chiamarsi, editore e docente "sempre amorosamente attenti e attivi verso i giovani", sono scomparsi nel 1993 a pochi mesi di distanza l'uno dall'altro. Ora, in questa prima edizione dell'annuario, appaiono i migliori saggi rimessi al vaglio di una Giuria

composta dai membri del Comitato direttivo (formato da Fiorella Greco, Salah Methnani, Rosanna Pettinelli, Peter Sárkozy e Joseph Francese) – e della Redazione (composta a sua volta da giovani studiosi-laureati in Storia della critica letteraria e in Letterature comparate presso la Facoltà di Lettere e Filosofia della “Sapienza” di Roma: Carla Falconi, Laura Boi, Nadia Tozzi, Giampiero Segneri, Mauro Maccario, Silvia Morganti e Serena Baldi). I saggi premiati quest'anno sono “Il ‘riso folle del poeta’”. Teofilo Folengo e l'idea della letteratura come gioco” di Claudia Bellacima, “*Dal Culte du moi all'enracinement*: l'esempio di Maurice Barrès e la generazione ‘vociiana’” di Andrea Cortellessa, “La triade o l'unità: mitologie foscoliane e suggestioni neoplatoniche” di Raffaella Dell'Erede e “La figura materna fra nostalgia e celebrazione nei versi di Betocchi” di Maria Chiara Tarsi. Tutti gli interventi dimostrano la solida preparazione filologica dei rispettivi autori e fanno attendere ulteriori prove di critica. Sono degni di lode particolarmente quelli di Bellacima e di Tarsi per il loro saper mettere a fuoco un specifico argomento ed approfondirlo, anziché “spaziare” su temi troppo vasti per la forma saggistica prestabilita.

Nel primo saggio, quello intelligente ed interessante della Bellacima, si discute il concetto poetico “sostanzialmente edonistico, di gioco in senso alto [...] della sperimentazione e dell'invenzione come supremo divertimento intellettuale” evinto nel *Baldus* del Folengo e dietro il quale si nasconde la “frustrazione” e il “ripiegamento pessimistico” di uno scrittore costretto ad operare nella “grave crisi politica e sociale” dell'Italia post-Tridentina e a testimoniare la sconfitta “di tanti progetti intellettuali di riforma delle istituzioni o di mediazioni di conflitti” (20-21). Ossia, dopo le tante e più recenti ‘scoperte’ postmoderne di ‘sovversivi’ *pastiches* ‘neo-barocchi’, si intravede con la Bellacima il fondo di esasperazione dietro la comicità e l'edonismo di questa idea “così moderna della poesia” folenghiana il cui “ultimo senso” – il divertimento linguistico – è motivato dalla necessità di rifugiarsi in una “libertà intellettuale” che funge da surrogato per chi è in effetti privo di libertà socio-politiche.

Tarsi concentra lo sguardo sulla figura materna nella poesia di Carlo Betocchi e trova il “profondo significato” di essa in un “anelito alla trascendenza” (94). Cortellessa, pertanto, analizza il modo in cui lo scrittore lorenese Maurice Barrès fornì al “provincialismo francese” (Gramsci) dei “vociani” di casa nostra “un modello imprescindibile per l'intellettuale europeo che intendesse evadere dalle sbarre dorate [...] dell'egotismo” dell'epoca (60-61), mentre il saggio di Dell'Erede sulle “mitologie” foscoliane s'impenna sul tenue legame da lei intravisto tra l'iconologia pagana dei *Carmi* foscoliani e quella cristiana dei neoplatonici cinquecenteschi.

Nella prima sezione del volume si trova il bellissimo e poetico – nella densità delle sue immagini – saggio di apertura, “In *limine* alla memoria. Testimonianza per Mario & Mario”, di Rocco Paternostro, già collaboratore del Costanzo. In questo scritto si evoca un periodo di storia patria – gli anni al tornante del '68 – caratterizzato, per dirla con l'autore, da “una forte idealità epocale che sapeva coniugare ottimisticamente il tempo al futuro”, per poi immergerci in una dimensione più intima ed autobiografica – quella della propria immatricolazione alla “Sapienza”, dell'introduzione del giovane provinciale nel mondo di una urbana “cultura laico-democratica, profondamente rispettosa dell'uomo e della sua storia” (7), della conoscenza di chi doveva diventare per oltre venti anni “maestro e amico”, nonché la propria scoperta della libreria Bulzoni nei pressi dell'Ateneo romano. Rievocando questo specifico

periodo, cruciale per la propria storia personale ed intellettuale, Paternostro desta l'immagine-ricordo più generale e condivisibile del giovane che prende coscienza di sé e del mondo per provare quella catarsi che, nell'accezione gramsciana del termine, denota il passaggio dal momento egoistico-passionale a quello eticopolitico, e la maturazione del giovane dall'agito dalla storia ad agente attivo ed aderente a un apparato egemonico inteso a determinare una riforma delle coscienze e dei metodi di conoscenza.

La terza e ultima sezione, *Archivio di Mario & Mario*, è dedicata alla pubblicazione di inediti e documenti dei due "Marii". Con "Mario Bulzoni. Un editore artigiano" Silvia Morganti ricostruisce una preziosa, nella sua brevità, biografia professionale di una carriera quale è stata appunto quella di Mario Bulzoni "in continua trasformazione, da fattorino a aiuto commesso, da commesso a proprietario di una libreria, da stampatore di dispense a editore" (139), laddove l'apporto di Laura Boi ("Importanza e necessità di un'editoria a partecipazione sentimentale") raffigura "lo sforzo [di Bulzoni] di portare un profondo rinnovamento nell'editoria universitaria" nonché il suo "raro impegno" e "fervido interesse per specifiche aree culturali" (147) come, ad esempio, il teatro, il dialetto, la poesia e la cultura e le tradizioni romanesche. Così rendono omaggio entrambe non solo all'animatore di una libreria intitolata "Ricerche", ma anche – con il loro felice recupero di fonti – a Costanzo.

Perno della terza sezione – e dell'iniziativa perché inteso ad analizzare la costanziana "poetica del duale" e sintetizzare, aggiornare e sviluppare questo "sistema di lettura il quale si riconosceva nel metodo storico-critico binniano" (109), elaborato e approfondito attraverso un arco di attività poetica e critica quasi cinquantennale – è il densissimo "Storia e destino nella critica di Mario Costanzo" di Paternostro.<sup>1</sup> Storia e destino perché per Costanzo da una parte il critico deve prendere atto della storia letteraria, e dall'altra costruirsi nel medesimo esercizio critico. Cioè, la critica è intesa come destino perché tenuta a "rispondere all'autenticità storico-personale del critico" e quindi in essa, secondo Costanzo, si deve "leggere il proposito, l'intento, il fine, di far partecipi gli altri del perché storico-esistenziale della propria realtà e del mondo in cui si è avuto in sorte di vivere e che si può effettivamente conoscere ed esprimere e comunicare solo a patto di impegnarsi e di combattere in prima persona per trasformarlo" (135). La concezione di poetica di Walter Binni – come scrive Paternostro "il luogo dialettico fondamentale di interazione e commutazione tra le esperienze storicizzate dell'uomo e la direzione del suo fare artistico-letterario" (122) – è anche per Costanzo cerniera di quel metodo "storico-critico" che si propone, per usare le parole dello stesso Binni, "una interpretazione e una ricostruzione organica della storia letteraria e delle personalità poetiche entro la tensione espressiva del loro tempo, nel loro dialogo con la contemporaneità letteraria e con la tradizione, nella problematica generale della storia di una società e civiltà". Tuttavia, come spiega Paternostro, dopo aver mutuato questo concetto, tutto inteso a vedere criticamente il rapporto fra personalità artistica e testo e fondamentale per la comprensione del testo letterario nella sua integrità storica, Costanzo giunge ad esaminare il rapporto nel presente tra testo e lettore. Secondo Costanzo questo "connubio" significativo fra opera letteraria e fruitore, di "attivazione reciproca" – che egli denominava la "poetica del duale" – è il luogo del nesso storico-dialettico tra poetica del lettore, tradizione di lettura e potenzialità insite nella medesima opera. Quella di Costanzo, quindi, è una

poetica "di ipotesi di futuro" che esige dalla critica letteraria non solo l'analisi dell'atto compiuto nel suo aspetto formale, ma anche della tensione a dialogare con i posteri sottesa a ogni opera d'arte. E in questa concezione della critica letteraria il lettore, a sua volta consapevole della relatività della propria poetica, è chiamato a collocarsi "anche combattivamente, – queste parole sono di Costanzo<sup>2</sup> – nella storia come durata", per dare la propria risposta auto-affermativa al testo letterario, e in questo modo rivolgersi al futuro, cercando tendenziosamente – ma non faziosamente – di modificare l'orizzonte d'attesa di altri lettori, quelli ancora a venire.

Per Paternostro, quelle potenzialità inerenti nell'opera letteraria di cui sopra vengono attivate in assenza, nello "spazio letterario" costituito dal testo, il luogo dove s'incontrano e s'impegnano in scambio dialettico scrittore e lettore, dove si verifica "un divenire tra il testo [...] e la serie di letture storicamente determinate condotte e maturate che nel tempo hanno lasciato traccia di sé". Per questo, la critica avviene alla luce di ciò che Costanzo chiama l'"ermeneutica del fraintendimento", dell'intendere fra testo e lettore, la cui 'infedeltà' è dovuta alla sempre "inevitabile e consequenziale condizione personale-storica di chi si ponga dialetticamente a confronto" con testi letterari e con "altri studiosi di cui [si] avverte e [si] assume il magistero" (115). Quindi, la lettura critica è il mezzo più idoneo per esorbitare dal continuo presente instaurato nell'epoca postmoderna e per guadagnare punti di riferimento nel passato. Ossia, attraverso il recupero della storicità del testo si accede ad una temporalità altrui che mette in condizione di dominare e trasformare il presente ed indirizzarci verso il futuro. E questo non è poco, in un periodo storico caratterizzato da un vertiginoso ridimensionamento dell'influenza del passato, dell'autorità di tradizioni e valori nel quotidiano decidere, e da ravvicinati orizzonti d'attesa, in un'epoca il cui modo narrativo preferito è l'immagine televisiva – la quale abroga, con una fulmineità tale da precludere il pensiero, i propri antecedenti – e in un momento storico in cui la narrativa sembra aver scelto la strada della passiva acquiescenza e il rifugio in un'idea (per usare una frase della Bellacima) di letteratura "descritta e praticata come gioco" o come "esasperazione comica" (30) dove si comprime la storia letteraria entro i parametri autocontemporanei dell'erudito 'citazionismo'.

JOSEPH FRANCESE

*Michigan State University*

## NOTE

- 1 Con questo saggio Paternostro chiude un ciclo di scritti in cui egli analizza e approfondisce la "poetica del duale" elaborata da Costanzo per mettere a punto la propria "poetica dell'assenza". Vedi le sue introduzioni a Id., *Poetica dell'assenza* (Roma: Bulzoni, 1990), e a *Sotto la torre. Incontri sulla letteratura italiana dell'Otto-Novecento*, a cura di Rocco Paternostro (Roma: La Fenice, 1993), nonché all'edizione *Rime scelte* di Giovanni Delfino curata da Mario Costanzo (Roma: Bulzoni, 1995).
- 2 *Appunti e postille per un Seminario di Storia della critica letteraria* (Roma: Bulzoni, 1991), 91-92.

Maurizio Palma di Cesnola. *Semiotica dantesca: Profetismo e diacronia*. Ravenna: Longo, 1995 (Memoria del tempo 4). Pp. 189.

Come avverte nell' "Introduzione", lo studioso parte dalla convinzione che delle profezie presenti nella *Commedia* "si possa dare una lettura diacronica, che tenga conto di successive risemantizzazioni motivate dalle urgenze di ragioni extratestuali e retrospettivamente operate attraverso un fitto reticolo di chiose, con le quali lo scrittore ne rimodellò il senso lungo i tre lustri della composizione" (7); e per dimostrare questa tesi egli accetta per valide due ipotesi: in primo luogo "la cronologia proposta da Ernesto Giacomo Parodi" secondo la quale le prime due cantiche sarebbero state scritte a partire dal 1307 e diffuse "prima della morte di Arrigo VII nell'agosto 1313" (10); in secondo luogo "l'autore non avrebbe più ritoccato il proprio testo una volta che un canto fosse stato divulgato" (10-11). Nel primo capitolo vengono illuminati i criteri che guidano il Palma nelle sue ricerche: egli mira a rintracciare "*loci*, [...] passi, [...], testi, [...], episodi paralleli" che permettono di facilitare la spiegazione se messi a confronto l'uno con l'altro (16), e che possono essere collegati per diverse ragioni, quali dei "concreti elementi contestuali", o delle "identità o affinità numeriche o strutturali", o, infine, "la presenza di riprese di lingua, lessicali [...] o sintagmatiche" (23). Nel secondo capitolo il Palma stabilisce alcuni punti generali di cui è opportuno tener conto nell'interpretazione delle profezie, quali l'inutilità di distinguere fra *agens* e *auctor* all'interno della *Commedia*, il carattere solo apparentemente autobiografico del testo, il fattore cronologico della scrittura, che occupa lo spazio di tempo di una quindicina d'anni, la distinzione fra le profezie *post eventum* assai specifiche e particolareggiate, e quelle *ante eventum*, che rimangono a livello generico e flessibili sia nell'interpretazione che nella collocazione temporale, e via dicendo. Con il terzo capitolo si passa all'analisi specifica di alcune profezie: il Veltro del primo canto dell'*Inferno* e il "cinquecento diece e cinque" del trentatreesimo del *Purgatorio*, con i quali secondo il Palma Dante allude in un primo tempo a un imperatore, Arrigo VII, mentre con quella che riguarda Can Grande della Scala nelle parole di Cacciaguida al canto diciassettesimo del *Paradiso*, scritta dopo la morte di Arrigo, il poeta sembra trasferire la possibilità di interpretazione del Veltro a questo personaggio, e con il versetto "Diligite iustitiam qui iudicatis terram" che, come indicato nel canto successivo, comprende "cinque volte sette / vocali e consonanti" (88-89) potrebbe rivolgere a sé stesso e alla propria funzione profetica l'allusione contenuta nel DVX. Il Palma conclude mettendo in risalto la "sincretica sapienza" dimostrata da Dante "nel fondere i massimi capitoli del profetismo laico e di quello cristiano in nuove formulazioni che sono pur sempre variazioni all'interno di schemi topici, obbedienti alle regole di un genere, curate nei più minimi dettagli numerologici, strutturali, lessicali, con un'oculata selezione dei termini, scelti per la loro polisemia, ordinati in combinazioni sempre più sibilline" (169). Il volume comprende una bibliografia, un "Indice dei luoghi danteschi" e un "Indice dei nomi degli autori".

A.F.

Zygmunt G. Barański, ed. 'Libri poetarum in quattuor species dividuntur:' *essays on Dante and 'genre.'* *The Italianist*. Supplement<sup>2</sup>, 15 (1995). Pp. 170.

Il volume raccoglie sei saggi di quattro studiosi diversi, che indagano, come indica il Barański nell'introduzione, da prospettive differenti l'atteggiamento di Dante nei confronti di commedia, tragedia, satira e poesia lirica. Nei primi due, firmati dal Barański stesso, sono presi in considerazione rispettivamente i modi in cui il pensiero medievale categorizzava la letteratura e la relativa concezione di genere letterario, e l'atteggiamento di Dante sui poeti comici latini nel contesto della posizione del Medio Evo circa la commedia. Nel terzo J. Schnapp analizza gli aspetti 'tragici' del poema dantesco in rapporto alla concezione di 'tragedia' nei testi dell'inizio del Trecento. Nel quarto e nel quinto S. Reynolds si sofferma sulla satira, su come Dante vedeva i poeti satirici latini e sulle idee medievali circa questo genere, idee delle quali elenca ventisette testi che ne caratterizzano variamente la natura e la portata. Nell'ultimo M. Picone esamina i componimenti lirici della *Vita Nuova* e indica come essi risalcano ai vari modelli della poesia provenzale.

A.F.

Douglas Biow. *Mirabile Dictu: Representations of the Marvelous in Medieval and Renaissance Epic*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1996 (Stylus: Studies in Medieval Culture). Pp. ix, 199.

Lo studioso si propone di esaminare "the marvelous as an object of representation within epic and of larger cultural concern both before and during the European Renaissance, when the notion gradually developed into an aesthetic" e, allo stesso tempo, "the ways in which a given period's conception as to what constitutes history [...] underpins the representation of the marvelous" (1). L'episodio prescelto per chiarire la natura del meraviglioso nei sei testi considerati in questo lavoro (testi che appartengono all'epica come genere in senso lato), e insieme i rapporti intertestuali degli stessi, è quello del ramo spezzato che versa sangue: da quello di Polidoro nell'*Eneide*, che mostra la consapevolezza e l'incapacità da parte di Virgilio di trovare una soluzione al problema della violenza nella storia; al canto dei suicidi dell'*Inferno*, dove, come tutte le altre cose apparentemente incredibili osservate da Dante nel corso del suo viaggio, documenta la presenza e il potere di Dio; a quello di Idalgo all'inizio del quinto libro del *Filocolo*, che Boccaccio, nonostante l'esplicito riferimento a Polidoro, modella piuttosto su quello di Pier della Vigna, pur mostrando nelle sue opere un vivo interesse di investigare "the social value of marvels in a world where processes of exchange [...] are constantly taking place" (8-9); a quello di Astolfo trasformato in mirto e al suo incontro con Ruggiero e l'ippogrifo nel *Furioso*, dove l'Ariosto "has transformed the wayfarer's spiritual quest for God in the *Commedia* into a spirited romance desire to see the many marvels that are scattered about the world" (97), meraviglie che "serve to protect and preserve boundaries, providing a precarious sense of order and security in a warring, fractured world" (9); a quello della foresta incantata dal mago Ismeno nella *Liberata*,

dove per il Tasso "marvels are [...] central to his poem and his conception of the world [...] because they stimulate wonder about the order of things, inform us of a community's beliefs, and help define a culture's relation to its history" (10); a quello di Redcrosse e Fradubio nella *Faerie Queene*, dove per Spenser "marvels [...] blur the fundamental boundaries separating the inside from the outside, estranging men and women through processes of contamination" (10). Il volume è corredato di ampia bibliografia (177-91) e indice dei nomi.

A.F.

Vittore Branca. <<Con amore volere>>. *Narrar di mercatanti fra Boccaccio e Machiavelli*. Venezia: Marsilio, 1996 (Saggi). Pp. xv, 134.

Come avverte il Branca nella "Prefazione", il volume raccoglie cinque saggi, ampiamente rielaborati e aggiornati nei riferimenti bibliografici, già apparsi in varie sedi fra il 1956 e il 1992. Nel primo lo studioso traccia un profilo storico e culturale della situazione dei mercanti scrittori fiorentini fra la fine del Medio Evo e il Rinascimento; nel secondo si sofferma in particolare sulla figura e sulla personalità di Giovanni Morelli e sui caratteri dei suoi *Ricordi*; nel terzo prende in considerazione l'anonimo volgarizzamento della silloge latina delle favole di Esopo, opera di Walter d'Inghilterra, Arcivescovo di Palermo, nel XII secolo, un volgarizzamento che tiene presenti le condizioni "religiose, sociali, economiche, morali, politiche della società toscana alla fine del Trecento" (91); nel quarto si rivolge ai rapporti del pensiero di Machiavelli con la tradizione e con lo spirito delle opere dei mercanti scrittori; nell'ultimo ritorna al Morelli, ai suoi ideali nella vita pubblica e alle sue sei lettere a Forese Sacchetti, delle quali pubblica il testo. Il volume è corredato di una "Nota bibliografica" e di un "Indice dei nomi di persona" curato da Caterina Griffante.

A.F.

Sicco Polenton. *Catinia*. Con testo latino a fronte. Traduzione italiana, introduzione e note di Paolo Baldan. Anguillara Veneta: Comune di Anguillara Veneta, 1996. Pp. ii, 278.

Il volume ripropone, per la prima volta in traduzione moderna, l'opera più nota dell'umanista padovano della prima metà del Quattrocento. Nell'"Introduzione" il Baldan si sofferma sulle sue componenti fondamentali (il tono polemico, celato sotto la finzione retrospettiva per cui parte del testo viene presentato al tempo del dominio dei Carraresi, contro la nuova classe dirigente veneziana, e la centralità della presentazione del paese di Anguillara, dove l'autore era stato per un anno Vicario), prendendo posizione, fra le interpretazioni contrastanti che ne sono state offerte, a favore dell'opinione di chi ne ha messo in rilievo più la struttura teatrale che l'aspetto di dialogo letterario.

All' "Introduzione" fanno seguito una "Notizia sulla vita e sulle opere", la "Tradizione della *Catinia*", suddivisa in "I manoscritti" e "Le stampe", e una "integrazione bibliografica", che completa i riferimenti rintracciabili nelle "note all'*Introduzione* e al testo tradotto" (39); quindi una pagina sul valore e sul significato del titolo, che rimane quello del testo latino, la lista dei "Personaggi dialoganti", accompagnata da una "Avvertenza preliminare" nella quale si sottolinea che gli stessi "non possiedono una loro precisa individualità" e sono semplicemente "astratte designazioni professionali, personificazioni di ruoli lavorativi" (47) e il testo latino, accompagnato, pagina per pagina, dalla traduzione del Baldan. Dopo le note su quest'ultima lo studioso pubblica come appendice "Il volgarizzamento (secondo la stampa del 1482)", accompagnandolo con note a pie' di pagina che segnalano "i punti in cui [...] si distacca in modo degno di una qualche considerazione dal testo critico latino [...], e si chiosano altresì le forme meno consuete (almeno la prima volta che ricorrono)" (198). Il volume comprende un "Indice dei nomi".

A.F.

Fabio Cossutta. *Gli ideali epici dell'Umanesimo e l'«Orlando Innamorato»*. Roma: Bulzoni, 1995 (Culture regionali d'Italia. Saggi e testi 19). Pp. 534.

L'ampio studio, ricco di note che illustrano i riferimenti del testo citando lunghi brani delle opere ricordate e altri documenti, è suddiviso in tre capitoli. Nel primo viene affrontato il problema della fusione del ciclo arturiano e del ciclo carolingio nel poema del Boiardo, partendo dalle celebri ottave con cui si apre il diciottesimo canto del secondo libro a proposito della superiorità del primo sul secondo; il che avrebbe dovuto portare l'autore a scegliere come protagonista dell'*Innamorato* un personaggio di quel ciclo, piuttosto che Orlando, per esemplificare gli ideali e i valori cui aspirava la cultura umanistica. La sua scelta viene giustificata dal Cossutta sulla base dell'importanza che in tale cultura hanno invece le "battaglie sante" e il sottofondo cristiano, per cui Orlando, nelle caratteristiche che ormai aveva stabilito per lui la tradizione (conte e marchese dell'Impero, gonfaloniere della Chiesa e senatore di Roma, nato a Sutri), era non solo "difensore della fede e cooperatore primo dell'imperatore e del papa, ma anche [...] il più italiano e il più romano fra i cavalieri inventati dall'epica cristiana" (62). Nel secondo capitolo lo studioso, partendo dall'episodio del duello e del colloquio notturno fra Orlando e Agricane, mette in evidenza la vicinanza fra il pensiero umanistico, per il quale "la cultura, le lettere e le arti, diventano un altissimo e sofisticato <<instrumentum regni>>, al pari della religione e della forza militare" (104), l'atteggiamento dell'Orlando boiardesco, che si presenta come "il messaggero ideale del nuovo concetto di aristocrazia, [...] all'interno del quale l'attenzione allo spirituale non è solo indispensabile e complementare al rilievo dato alle armi, ma è anche tecnicamente precisata come <<dottrina>>, che significa cultura, frequentazione di libri, artisti e poeti, da ultimo riflessione speculativa su problemi di natura teologica, senza i quali risulter-

rebbe carente o diminuita o approssimativa la visione del sommo creatore e, conseguentemente, anche la visione di colui che nel mondo lo rappresenta, e che [...] ha l'obbligo di curare e coltivare la propria componente spirituale o angelica, che lo rende sommo rispetto agli altri esseri presenti nel creato" (128-29), e il comportamento dei principi estensi del Quattrocento, da Niccolò a Leonello a Borso a Ercole, a proposito dei quali i "vari giudizi positivi espressi da contemporanei e posterì" esaltano non tanto "la prudenza nell'esercizio del governo [...] quanto l'amore per la pace e l'attenzione dedicata alla cultura e all'arte" (165). Nel terzo capitolo il Cossutta si sofferma sul tema dell'amore nel poema e sui diversi modi in cui esso si manifesta ed agisce nei vari personaggi fin dall'inizio, con la loro reazione nei confronti di Angelica che giunge inattesa alla corte di Carlomagno – nella protagonista dell'*Innamorato*, attraverso le sue derivazioni o analogie con la donna della tradizione classica e cavalleresca del Medioevo, e in particolare con la Laura del Petrarca e con l'Antonia Caprara degli *Amorum Libri* del Boiardo stesso, e nel personaggio di Orlando, vittima di un sentimento totalmente diverso da quello che provano altri cavalieri del poema (come Malagise, Feraguto e Rinaldo), un sentimento che si collega al mondo classico e medievale (in particolare alla problematica amorosa dei romanzi di Chrétien de Troyes), al pensiero umanistico e al *Trionfo d'Amore* petrarchesco; un sentimento nel quale si ripresentano le componenti dell'amicizia come ne aveva parlato Cicerone, e di misura contrapposta alla libidine come avevano indicato tanti romanzi e tanti poemi cavallereschi; tutte componenti sapientemente modulate dall'autore, che con il suo personaggio tende a presentare "una sua precisa visione dell'uomo", secondo gli ideali espressi dagli umanisti, che "conquista l'equilibrio verificandolo passo passo e mettendolo continuamente a rischio nel confrontarsi con la realtà terrena, sbagliando a volte, e cadendo, ma risorgendo poi più forte e temprato di prima" (425-26). Il volume si conclude con quattro "Postille", nelle quali lo studioso esamina aspetti e momenti particolari del poema: nella prima il diverso uso dell'ironia nel Boiardo e nell'Ariosto, e il diverso pubblico cui si rivolgono i due poeti, dato che il primo scrive per la "corte <<reale>>" di Ferrara, il secondo per "una corte <<ideale>>" (435); nella seconda la "forte [...] avversione per i Musulmani" (439) che si avvertirebbe nel poema e "il recupero del mito greco, e in genere della classicità greco-latina, come operazione culturale" (464), presente in vari episodi; nella terza il personaggio di Astolfo, con il quale, a differenza di quanto era avvenuto per lui nel *Viaggio di Carlo Magno in Spagna* e nella *Spagna*, "il comico non si esaurisce nell'azione [...] ma è piuttosto l'azione a fungere da pretesto per determinare un sapidissimo gioco di canti e controcaniti, con un'eccezionale vis teatrale e una stupefacente modernità" (472-73); nell'ultima l'uso di espressioni triviali e volgari da parte sia di vari personaggi che del narratore, un uso che per "certe figure violente e brutali (nonché infedeli) trova una sua giustificazione artistica" (503), mentre a proposito dei cavalieri cristiani si spiega in quanto il loro "mondo [...], sorretto dalla cultura e dalla dottrina dell'Umanesimo, si configura con una sua multiforme poliedricità, tutta da rappresentare perché tutta da conoscere, dagli aspetti più alti ed esaltanti, alle bassezze più crude, meschine, vili" (522-23). Il lavoro comprende un "Indice dei nomi".

Eugenia Paulicelli. *Parola e immagine. Sentieri della scrittura in Leonardo, Marino, Foscolo, Calvino*. Firenze: Edizioni Cadmo, 1996 (Polimnia 1). Pp. ix, 156.

Presentato da L. Bolzoni, questo studio "intende stabilire alcune tappe importanti per la comprensione delle differenti modalità in cui il rapporto tra parola e immagine si è manifestato in epoche storiche diverse" (8). Su questa linea la Paulicelli, analizzando "alcuni suoi scritti sulla pittura e in special modo *Il paragone delle arti*" (27), mette in luce "le tensioni tra loro anche diverse e contrastanti ma che non si escludono, anzi sembrano vivificare e articolare il processo tortuoso e sinuoso della conoscenza" nell'opera di Leonardo da Vinci (52); la "ricerca di luoghi d'incrocio dei due linguaggi, visivo e verbale" nella *Galeria* del Marino (58) la porta a riconoscere, in quest'opera, il "problematizzarsi del rapporto tra arti visive e linguaggio, tra emozione estetica della percezione e della visione ed effetto sensoriale della parola" (69); con *Le Grazie* del Foscolo invece "si assiste ad un fluido incontro tra i diversi linguaggi dell'arte, dalla musica alla pittura, alla scultura che si condensano per poi dissolversi nella danza, lasciando il lettore avvolto nella sua magia incantatrice" (101); con Calvino infine, per il quale "la capacità osservazionale è [...] multisignificante e caleidoscopica ma non è mai scissa dalla possibilità di <<raccontare>>, di <<fermare>> attraverso la scrittura e la parola le sue forme elusive e sfuggenti" (115-16), *Le città invisibili* presentano "una varietà ricchissima di livelli di significato mostrando la presenza di più linguaggi che interagiscono nei tentativi di approccio al reale" (116). Il volume comprende un'ampia bibliografia (145-52) e un indice dei nomi.

A.F.

Paolo Cherchi. *La metamorfosi dell'Adone*. Ravenna: Longo, 1996 (Memoria del tempo 5). Pp. 159.

In questo "piccolo libro senza note" - il che non implica senza riferimenti bibliografici, ma solo che gli stessi sono inseriti parenteticamente nel testo - il Cherchi parte dall'idea che l'ultimo canto dell'Adone costituisce "l'esito finale di un processo metamorfico che impegna l'intero poema" (7). In questa direzione nel primo capitolo lo studioso esamina quel canto in rapporto ai precedenti, soffermandosi in particolare sull'episodio di Austria e Fiammadoro, visti come "una coppia feconda" che deriva dalla "metamorfosi di Adone, androgino sterile" (36); nel secondo, a proposito dell'onomastica, degli abiti e delle insegne "dei numerosissimi personaggi [...] che si alternano nell'arena dove si svolgono i giochi funebri" (41), conclude che quei "personaggi tendono a scomparire trasformandosi in una macchia di colore o nel simbolo di un nome" (48); nel terzo, rilevando che "la svolta decisiva nella fabula del poema comincia col c. XVII, con la separazione della coppia proprio nel momento in cui attinge la felicità più alta" (49), analizza le trasformazioni che hanno luogo in tale canto a confronto dei precedenti - la bellezza di Adone "non [...] più vista con occhi concupiscenti ma con l'occhio del critico che giudica" (49), "il tema della separazione dei due amanti" che compare anche all'inizio del canto 12 (51), il viaggio di Venere, come nel canto 4 alla ricerca di Cu-

pido, per trovare ora "un'erba magica che possa dare immortalità all'amato" (53), e via dicendo; nel quarto si passa all'esame del canto 18, centrato intorno al tema della morte di Adone; nell'ultimo infine, sul canto 19, vengono presi in considerazione i sette racconti narrati per consolare Venere, il corteo funebre e il funerale del protagonista, e la metamorfosi del suo cuore in fiore. In una lunga appendice il Cherchi, partendo dalle incertezze e dai dubbi occasionalmente espressi dal Pozzi nelle note della sua edizione del poema, raccoglie cinquantasei "tessere" che mirano "ad eliminare alcune di queste perplessità, ad indicare qualche fonte e a chiarire qualche allusione" (127).

A.F.

Quinto Marini, ed. *Breve Ragguaglio della Vita del Venerabil Padre Paolo Segneri della Compagnia di Gesù descritta dal Padre Giuseppe Massei della medesima Compagnia*. Testo del manoscritto originale confrontato con la prima edizione a stampa (Parma, 1701). Nettuno-Roma: Ugo Magnanti Editore, 1995. Pp. 100.

Questo elegante volume, impreziosito da otto "Illustrazioni sopra la penitenza corporale" di Leopoldo e Flavia Mastrella, ripresenta la biografia stesa dal Massei, una biografia che, come sottolinea l'editore nella presentazione "Al lettore", conobbe moltissime stampe e contribuì in maniera fondamentale a diffondere la "straordinaria immagine barocca del Segneri" (7). Nell'"Introduzione" il Marini traccia la storia e delinea le caratteristiche agiografiche del testo, che, steso nel 1698, quattro anni dopo la morte del predicatore e pochi mesi prima di quella del Massei, vide la luce solo nel 1701 (accompagnando un'edizione di tutte le opere del Segneri) per esplicita volontà del nuovo pontefice Clemente XI, verisimilmente contro quella di Tirso Gonzalez, generale dell'ordine, che nel gesuita di Nettuno aveva conosciuto un "duro avversario" (14) nella sua lotta contro il lassismo della Chiesa e soprattutto dei suoi confratelli. La successiva "Nota al testo" dà notizia del manoscritto seguito in questa edizione, che presenta anche le varianti della *princeps*, delle stampe che seguirono quest'ultima e dei criteri di trascrizione. In appendice il Marini pubblica la lettera al Rettore del Collegio di Firenze del padre Giovanni Pietro Pinamonti, che servì di modello al Massei, alcuni facsimili del manoscritto e della stampa del 1701, la dedica a Clemente XI dell'editore Paolo Monti, la nota de "Lo stampatore a chi legge" e altri documenti riguardanti quest'ultima.

A.F.

Peter Hainsworth and Emmanuela Tandello, eds. *Italian poetry since 1956. The Italianist*. Supplement<sup>1</sup>, 15 (1995). Pp. 199.

Il volume, originato da un congresso sull'argomento indicato nel titolo presso Lady Margaret Hall a Oxford nel marzo del 1993, è suddiviso in quattro parti. Nella prima,

"Innovations", N. Lorenzini si sofferma "sul complesso tema del senso in poesia, e sulle direzioni e accezioni diverse che esso viene [...] assumendo" (12) nei decenni fra il 1960 e il 1990, e E. Tanello traccia il panorama "immensely layered and diversified" (29) della poesia negli anni '80 (con una vasta appendice bibliografica). Nella seconda, "Questions of continuity", É. Ó. Ceallacháin analizza il motivo della casa come rifugio "from which to look out on a world of meaningless chaos" (63) in un gruppo di testi di Montale, D. Thompson esamina il diverso valore che "common scenes, places and activities" della città (in particolare Genova, ma anche Livorno e Roma) assumono, con il passare degli anni, nei versi di Caproni, e C. C. O' Brien passa in rassegna alcuni dei motivi del mondo poetico della Guidacci. La terza, "Contemporary voices", comprende due conversazioni della Tanello con Gianni D'Elia e con Franco Loi, la prima sulle tendenze della poesia negli anni '80 e sui punti di vista della critica, e la seconda sull'uso del dialetto nella poesia. Nell'ultima, "Critical readings", R. Gordon, C. C. O' Brien, P. Hainsworth e D. Zancani indugiano, rispettivamente, sui motivi retorici e ironici nell'ultima produzione poetica di Pasolini, su due poesie di Luzi, su tre di Magrelli, e sul liricismo e sullo sperimentalismo della più recente produzione dialettale.

A.F.



COVER: KO DESIGN

ISSN 0226-8043